

Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras
Departamento de Estudos Clássicos



***King Priam* de Michael Tippett**
Épica, Tragédia e perdão

Ana Rita Barros Figueira
Mestrado em Estudos Clássicos
Recepção de Textos Clássicos

2013

Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras
Departamento de Estudos Clássicos



Dissertação de Mestrado orientada pelo
Professor Doutor José Pedro Serra

Ana Rita Barros Figueira
Mestrado em Estudos Clássicos

2013

Índice

Introdução.....	13
Parte I – Do épico e da tragédia	
1 Da <i>Ilíada</i> a <i>King Priam</i> : do poema épico à ópera trágica contemporânea.....	36
2 Da tragédia a <i>King Priam</i>	
2.1 Reflexão preliminar sobre o trágico em <i>King Priam</i>	63
2.2 O cosmo trágico de <i>King Priam</i> : uma reflexão.....	78
2.2.1 Shakespeare como Arquétipo de <i>King Priam</i>	79
2.2.2 Goldmann e a Génese da Visão Trágica.....	81
2.2.3 Recepção de expressões do trágico do teatro de Brecht em <i>King Priam</i>	89
Parte II – Silhuetas trágicas	
Introdução.....	101
1 - Livre Arbítrio e conflito.....	102
1.1 Imperativos Femininos.....	117
2 - Dualidade e pluralidade	
2.1 Aspectos gerais.....	121
2.2 Expressões de dualidade e de pluralidade.....	127
3 – Experiência de tempo e de eternidade	
3.1 Considerações gerais.....	131
3.2 Ópera e tempo.....	132
3.3 Ataraxia e perdão.....	140
4.3 Silêncio.....	147
Conclusão.....	158
Bibliografia.....	161

Resumo

A dissertação é constituída por uma introdução geral e por duas partes. Na introdução faz-se uma apresentação geral do pensamento de Tippet, da ópera *King Priam* e define-se a metodologia do nosso estudo. Na primeira parte, comentam-se a *Ilíada* e as tragédias gregas na sua matéria relevante para *King Priam*. Reflecte-se ainda sobre outras influências trágicas nesta ópera. Na segunda parte, analisam-se as noções de liberdade e conflito, conhecimento e ignorância, destino e responsabilidade, à luz da relevância que têm para esta ópera. Comenta-se ainda esta ópera em relação à noção de tempo e, por fim, pensam-se estas questões relacionando-as com o perdão.

A biliografia está dividida em duas partes: bibliografia primária e bibliografia auxiliar, com o objectivo de separar os textos dos estudos.

Palavras-chave: Tippet, tragédia, épica, Príamo, tempo, perdão.

Abstract

This work consists of a general introduction and two parts. In the introduction we aim to convey Tippett's thought. Next we make a brief description of *King Priam*'s plot and comment on opera in relation to it. The metodological approach of this work is provided.

In the first part, we comment on the *Iliad* and tragedy in relation to *King Priam*. We also comment on other tragic issues important for this opera.

In the second part, we analyse the concepts conflict and freedom, knowledge and ignorance, responsibility and destiny in what concerns this opera. We also comment this opera in relation to time and finally we comment on the former concepts in view of the concept of forgiveness.

The bibliography is divided into two sections: 'Bibliografia primária' e 'Bibliografia auxiliar'. This structure aims to separate texts from Studies.

Key-words: Tippett, tragedy, epic, Priam, tempo, forgiveness.

Prefácio

Esta dissertação de mestrado insere-se na área de Estudos de Recepção do Mestrado em Estudos Clássicos. O tema surgiu do interesse pela matéria leccionada nos seminários sobre tragédia e épica do referido Curso de Mestrado.

Porque acreditamos que nada, por modesto que seja, se consegue mediante a nossa exclusiva acção, mas também porque estou de facto grata, não posso deixar de expressar a minha gratidão. Agradeço primeiramente ao Senhor Professor Doutor José Pedro Serra, orientador da tese, os seus doutos e sensatos conselhos, a sua disponibilidade e, particularmente, o facto de saber tornar uma dificuldade numa imensa alegria.

Devido ao facto de Michael Tippett ser um autor praticamente desconhecido em Portugal foram necessárias diligências adicionais. Neste sentido, agradeço à Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa as facilidades de consulta que me foram concedidas, nomeadamente ao seu Director, o Senhor Professor Doutor José Pedro Serra, ao seu Chefe de Divisão, o Senhor Dr. Pedro Estácio e às Senhoras Donas Elisabet Marques e Graça Lopes, do Serviço de Empréstimos. À Reprografia Vermelha fica também o meu agradecimento.

Agradeço ainda ao Senhores Professores Doutores David Clarke, Peter Kivy e Nicky Losseff; a Mr. Chris Cocoran e Mss Sally Groves (Schott Music, editora de Sir Tippett) e ao compositor Oliver Soden. A Mr. Meirion Bowen, editor dos textos de Michael Tippett, agradeço as palavras sensatas.

Agradeço aos meus Professores.

À minha família imediata, por tudo e mais...

Introdução

*And yet I, who spend a lot of my time in the world of imagination, can speak through the machine of just this other life. And this other life has a point of view. It sees a portion of the truth – but a truth, which has meaning only for persons, not masses. Indeed, all enrichment, all renewal of our spiritual life will come first from persons. What matters at this moment is that I as a person speak truth to others as persons who sit in homes I shall never enter*¹.

Nestas palavras de Michael Kemp Tippett² encontra-se o húmus e a αἰολογία de *King Priam*. Aqui identifica-se a existência de um conflito, a necessidade de renovação, a urgência de verdade dialógica, gerada da responsabilidade individual inclusiva. Por outras palavras, as do compositor: *I as a person speak truth to others as persons who sit in homes I shall never enter*. Constata-se que o mundo da imaginação corresponde ao da quietude escutadora da voz silenciosa que mapeia o trilho da interrogação. Esta é imperativa para o homem que se cruzou com as duas Grandes Guerras e cuja visão esculpe a silhueta trágica da condição desabrigada e desagregada da humanidade, que se encontra falida de uma *imago mundi* associada ao sentido de πόλις. A divisão³ inata a que o compositor se refere, não significa a fractura entre espírito e instinto⁴, como a entenderam Freud e Scheler para explicar a natureza humana, mas à falência do homem ao homem, *formula mortis* de uma vivência inclusiva do outro, onde aprende e constrói uma existência firme e equilibrada de razão afectiva, desabrochada de uma atitude inquiridora, sem máscaras, feita de verdade e de sinceridade, porque tornada corajosa pela libertadora e esperançosa autoposição. Em suma, a aurora de um novo humanismo. Não é, porém em direcção ao individualismo ou colectivismo, se assim o quisermos entender, que o homem caminha porque ambas destroem a relação com o outro, nem mesmo à nadificação existencialista. Isso seria esquecer o humano, algo que Tippett tenazmente lembra⁵, ao longo de um caminho solitário e íngreme, em que a perda, o

¹ Cf. M. Tippett, "A Composer's Point of View", in *Moving into Aquarius*, London, Paladin, 1974, p.18, reed. em M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, Oxford, OUP, 2007, p.5.

² Informam T. Schuttenhelm e D. Matthews que o compositor se caracterizava por um contagioso entusiasmo (cf. *Selected Letters of Michael Tippett*, London, Faber and Faber, 2005, p.xiii), animado por uma necessidade compulsiva de comunicar. Fazia-o com particular empenho pela verdade, ainda que esta desencadeasse hostilidades e problemas. Foi, pois, a verdade, «some sort of an absolute» (cf. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, p.6), juntamente com a *herança Grega* (uma das obras que primeiramente cultivou em si o gosto pela Grécia tinha como título *The Legacy of Greece*; cf. M. Tippett, *Those Twentieth-Century Blues*, London, Hutchinson, 1988, p.2) as sementes que germinariam no compositor a sensibilidade para a condição humana, problematizada em todas as suas obras, compostas com grande sentido de responsabilidade (cf. M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, p.6) e compaixão, atitudes notórias na ópera que nos ocupa. Como observa A. Whittall, «Tippett's compassion for his characteres is far more evident most of the time», de forma que em *King Priam* não se encontram culpados, apenas responsáveis, sendo, pois, a responsabilidade uma das ideias centrais a reter da obra. (Cf. A. Whittall, *The Music of Britten & Tippett: Studies in Themes and Techniques*, Cambridge, University Press, 1982, p. 187).

³ «[that] men are already born divided» (cf. M. Tippett, "Contracting-in to Abundance", in *Moving into Aquarius*, p. 23).

⁴ Não se trata de uma divisão na *psyche* do *individuum*, enquanto categoria biológica, portanto, característica comum, mas sim uma fractura dialógica, acontecida do desligamento de cada *individuum* inatamente estéril do que o torna único.

⁵ Cf. M. Tippett, "Art and Man", *The Musical Times*, vol.121, nº 1645, Mar., 1980, p.175, também ed. em M. Bowen (ed.), *Music of the Angels*, London, Eulenberg Books, 1980, pp.28-34.

desespero e o esquecimento o despertam para o outro e para a descoberta de si no outro. De facto, o homem trágico de Tippett compreende que a acção individual pesa na inter-relação com o outro, pois, se não pode com ela ultrapassar e resolver os conflitos que fazem a vida, pode, pelo menos, achar alguma tranquilidade gerada na convicção de que agiu da melhor forma de que foi capaz, dando o seu exemplo. Não se ilude a pensar que a sua exclusiva acção possa mudar o impulso dominador para uma forma de agir compassiva, responsável e afectiva. Acredita, porém, que somente esta atitude perante a vida, quando verificada num número cada vez maior de indivíduos, poderá criar nichos de humanidade responsável e afectiva, embora reconheça que pensar esta possibilidade em termos universais é uma utopia.

Em que consiste, pois, a ópera trágica *King Priam*?

A *première* de *King Priam* aconteceu na noite de 29 de Maio de 1962, integrada no Festival de Coventry, celebrativo da inauguração da reconstrução da Catedral erguida da devastação da guerra, como a ópera que aí se estreou se ergueu, mais ampla, rica e densa do que o Oratório que a precedeu, seu próximo tematicamente⁶. *King Priam* é uma obra tradicional esculpida ao longo dos quatro anos (1958-62) que se seguiram à seminal formulação, achada na parábase de *The Midsummer Marriage*, primeira ópera do seu autor, Michael Kemp Tippett⁷.

Clarke⁸ descreve o compositor como alguém «*sui generis*, a maverik pure and simple», cujo apurado sentido de escuta⁹ o tornou atento ao que o mundo dizia, nos seus contrastes e manifestações sensíveis, como, por exemplo, dia e noite; silêncio, som e quietude. Tippett considerava esta imprescindível para a reflexão acerca da condição humana¹⁰. Para este efeito, o compositor entendia que uma obra só poderia ter significado universal quando o seu autor encontrasse forma de dizer os arquétipos

⁶ Cf. M. Tippett, "A Composer's Point of View", in M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, Oxford, OUP, 2007, p. 263.

⁷ O compositor (1905-1998) é autor de diversas obras, quase todas marcadas pela herança Grega, entre as quais se contam, cinco óperas, um oratório, *A Child of Our Time*, tocado em quase todas as partes do mundo, quartetos e sonatas. Para uma biografia autógrafa, v. M. Tippett, *Those Twentieth-Century Blues*, London, Hutchinson, 1988; ainda na primeira pessoa, podem colher-se dados para o estudo do seu pensamento em todos os seus escritos, particularmente nos seus ensaios coligidos e editados por M. Bowen, nomeadamente, *Music of the Angels*, London 1980; *Tippett on Music*, Oxford, OUP, 2007. Para um comentário à autobiografia citada, veja-se D. Clarke, "In and Out of Those Twentieth-Century Blues: the Context and Significance of an Autobiography", in *Music and Letters*, vol. 74, n° 3, 1993, pp. 399 – 411; para uma compilação de bibliografia primária e secundária, consulte-se G. Theil (comp.), *Michael Tippett: A Bio-Bibliography*, New York, Greenwood Press, 1989; v. também I. Kemp, *Tippett: the Composer and His Music*, Oxford, OUP, 1987, particularmente pp.1-55; vide ainda I. Kemp (ed.), *Michael Tippett: a Symposium on His Sixtieth Birthday*, London, Faber and Faber, 1965, onde se encontra reunido um *corpus* constituído por ensaios, cartas e outros textos, da autoria de colegas e amigos do compositor; v. também, G. Lewis (ed.), *Michael Tippett O.M.: a Celebration*, [UK], John Deer Publishing, 1985 e Bowen, *Michael Tippett: Contemporary Composers*, London, Robson Books, 1985.

⁸ Cf. D. Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, Cambridge, University Press, 2001, p.8.

⁹ Cf. M. Tippett, "A Composer's Point of View", in M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, Oxford, OUP, 2007, p. 14.

¹⁰ Cf. M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, Oxford, OUP, 2007, preface, xii. Este aspecto é importante, pois é expressivo da primeira das quatro regras achadas pelo compositor como orientação para o seu trabalho. Esclarece o próprio, «that the verse dramatist carries out on the words themselves artistic operations which the composer effects by music» (cf. Tippett, "The Birth of an Opera", in *Moving into Aquarius*, London, Paladin, 1974, p. 53), o que vai ao encontro do aconselhamento de Eliot sobre a importância de o compositor ser o autor dos seus próprios *libretti*. (cf. M. Tippett, "Love in Opera", in M. Bowen (ed.), *Music of the Angels*, p. 214.

instalados como inconsciente colectivo. Considerava também que aquela só ascenderia ao estatuto de arte mediante a veia artística, o seu δαίμων criativo¹¹.

Encontrado o fio orientador do pensamento de Tippett, compreende-se que o homem presente na sua obra não seja o de Ílion. A noção de indivíduo e a profunda introspecção que encontramos nos solilóquios de *King Priam* é suficiente para se entender que não podia estar mais afastado do homem cantado pelos aedos. Contudo, o homem em *King Priam* encontra-se enraizado no fértil solo grego, na medida em que considera o exemplo tradicional, crescendo daí num plano dicotómico entre a evolução histórica linear, única, conforme entendida desde o Génesis ao Fim do Mundo, em sucessivas reciações geneticamente tradicionais, e a temporalidade cíclica, que nos reenvia ao solo grego, com a promessa do Eterno Retorno. A ópera trágica de Tippett, partindo da subentendida interrogação Quem é o homem?, consiste numa reflexão sobre o mundo e o que o homem pode fazer para uma existência mais humana nesse mundo em que, sabemos desde Nietzsche, Deus morreu. Aceitando esta visão, Tippett recusa fazer do niilismo o seu credo, pensando uma outra forma de estar no mundo, em que se reconhece um longo périplo filosófico de raízes gregas, em que o todo da sua obra se concretiza numa teia filosófica sem se identificar uma filosofia propriamente dita¹² na relação dialógica estabelecida no binómio homem-homem. Este trilho, para o compositor, faz-se de verdade de si, responsabilidade ética, -'έλεος, 'έθος - e compaixão. Faz-se também avançando devagar, profunda e arduamente. Do cultivo do sujeito ou, para dizer o mesmo, com o vocabulário tippetiano, só com a verdade do mundo interior pode ser gerada a verdade do mundo exterior, convergindo neste ponto os dois mundos, o do sujeito e o do objecto, pois são interdependentes.

King Priam ergue-se da escuta atenta e da arte do compositor para comunicar o que poderia ser a expressão colectiva do resultado da lenta assimilação das ideias que se foram insinuando e recriando até constituírem herança comum. Para esta finalidade, o compositor criou uma sonoridade enfática da sua interpretação do relacionamento do homem contemporâneo consigo próprio e com o mundo, articulando-a não só com a matéria tradicional, mas também com a sua compreensão da técnica e do entendimento de autores seus contemporâneos. A sua visão trágica do mundo é, simultaneamente, original e tradicional, familiar e estranha, voz da clara compreensão de que uma geração só pode encontrar a sua identidade ao comparar-se com as precedentes.

A bibliografia crítica nota que Tippett raramente comenta o seu trabalho tecnicamente e, quando o faz, concentra-se na matéria orgânica¹³. Começa aqui a

¹¹ O pensamento de Tippett desenvolve-se, simultaneamente, com parâmetros da ideologia romântica e modernista. Para o desenvolvimento desta questão, em relação ao pensamento de Tippett, v. E. Venn, "Idealism and Ideology", in S. Robinson (ed.), *Michael Tippett: Music and Literature*, London, Ashgate, 2002, particularmente, pp. 42-44.

¹² Cf. D. Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, *passim*.

¹³ Cf. E. Venn, "Idealism and Ideology", in S. Robinson (ed.), *Michael Tippett: Music and Literature*, London, Ashgate, 2002, particularmente, pp. 42-44. Considere-se, igualmente, a advertência de D. Clarke (*The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, p. 9), também notada por Davies, embora não a propósito de Tippett, (cf. S. Davies, *Musical Meaning and Expression*, Ithaca, London, Cornell University Press, 1994, particularmente, cap.1): «discussion of music to other modes of contextual discourse is one of profound

esboçar-se a forma do que encontraremos em *King Priam*. Tippett prefere ocupar-se do húmus com que constrói a sua morada, reflectindo por palavras a condição humana comunicada pela música que compõe, e comentando, com distanciação crítica, a sua criação, como se a obra lhe já não pertencesse e o tivesse silenciado em direcção a uma claridade intelectual, que, agora, pode dizer por palavras. O compositor é ele e o outro, aquele a quem a obra já não pertence¹⁴. O seu pensamento, conforme formulado em palavras, pode não coincidir com o que criou, mas, considerando a imperfeição de uma obra, concluímos que o seu valor reside, também, nas múltiplas obras que a sua recepção ocasiona. Em que consiste o significado de uma obra para Tippett? Se o seu significado fosse um só, seria algo perfeito, o próprio silêncio em estado puro. Teria o homem atingido a utopia e a recriação já não seria possível. O próprio pensamento da condição humana deixaria de fazer sentido, pois teria devindo outra coisa. Pode argumentar-se em favor de uma interpretação canónica, válida e necessária, como necessário é o entendimento que se faz de uma obra no seu estado fecundo, i.é, quando a *perfeição* e a *imperfeição* se confundem, originando actos de *ser*, recriações¹⁵ daquela, encontradas na quietude da escuta amorosa e no claro distanciamento da inteligência. Em suma, silhuetas trágicas esculpidas no entre da existência humana. Porém, como concretizar este intento, de forma a fazer sentido para a época actual e, simultaneamente, recuperando a atitude grega?

Certamente, a *Ilíada* constitui a tradição adequada às intenções trágicas de Tippett para a concepção de *King Priam*, visto que aí o compositor informa-se de uma representação do mundo, onde se encontram família, hierarquia e Pátria, por um lado, abaladas pelas condições que impelem os homens a esgrimir a vida e, por outro lado, agregadas por um profundo sentido de ética, honra e entendimento pleno e afectivo da vida, justamente matéria significativa para esculpir silhuetas trágicas do homem contemporâneo. Por exemplo, as diferenças de língua encontradas no citado texto de Homero referem-se, considerando o eixo linguístico evolutivo, a épocas diferentes, o que Grethleim (2010) completa com idêntica informação sobre o seu conteúdo. Tais factos argumentam a favor do valor da tradição, na medida em que esta é a expressão de algo universal que cada época sentiu como voz expressiva da sua condição, tendo procedido a sucessivas recriações, até ao momento em que, evoluindo nesta memória, se encontraram outras formas de dizer a existência humana, nomeadamente, mediante a problematização do seu lugar no universo, como é o caso da tragédia ática, sua herdeira

discontinuity [...] While I have ventured to find points of mediation between purely musical and conceptual structures, this does not guarantee an easy translation from musical to linguistic signifiers».

¹⁴ «He [Tippet] talked for 2^{1/2} with hardly a stop about 'an enormously interesting composer called Tippett & and his equally interesting music' [...] he seemed to have a wonderful hability to talk quite objectively – and fascinatingly – about himself». (cf. T. Schuttenhelm, (ed.) *Selected Letters of Michael Tippett*, London, Faber and Faber, 2005, p.xi). Certos aspectos na sua vida podem ter desencadeado este olhar de si como outro. Escreve o compositor o seguinte: «Soon, as a precocious child, I began reading everything for myself. One of my father's books was [...] called Ambidexterity and Mental Culture [...] I practised writing with both hands, though I never succeeded [...] But I did teach myself to dig with a spade left-handed». (cf. M. Tippett, "A Composer's Point of View", in Bowen (ed.), *Tippett on Music*, p. 2). O compositor quebrou os cânones em diversas ocasiões da sua vida, tendo procurado, sempre que possível, a quietude do campo inglês. (cf., entre outros, I. Kemp (ed.), *Michael Tippett: a Symposium on His Sixtieth Birthday*, *passim*).

¹⁵ «The work, once written, belongs to the outside world». (Cf. M. Tippett, "A Composer's Point of View", in M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, p. 274).

directa. Tippett interrogará esta na sua demanda de material anímico para a estrutura erguida de Homero, procurando na *Hécuba* de Eurípides uma forma de dizer a sua, enquanto, n'As *Troianas*, a natureza acusadora e amarga da Andrômaca do poeta trágico respondia com a sintonia que desejava para a sua, tão diferente da amorosa esposa do Heitor de Homero. Desta forma, aproveita-lhe a retórica contra Helena, bem como a reclamação da sua condição dentro de casa. Quanto ao rebento de Tíndaro, semelhante ao modelo homérico, afasta-se simultaneamente deste, apresentando tonalidades harmoniosas com a beleza má de Hesíodo e iridescências em que brilham o merecimento da *má morte* de quem é filha de *quantos males a terra produz*, enquanto outras, juntamente com a figura de Páris, ainda nos lembram *Voi Che Sapete*¹⁶ e outras ainda nos presentificam as famosas linhas de *Faust* de Goethe¹⁷, *Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan*. Estas personagens, juntamente com Heitor, são personagens trágicas estáticas, adjuvantes da visão prismática da condição humana representada na ópera, na medida em que são expressivas de imperativos inconciliáveis que tornam aquela tensiva e trágica, ao longo de um ciclo de vida iniciado com o nascimento de Páris, continuado com as sucessivas mortes e renascimentos de Príamo, encerrando-se, finalmente, com a morte física deste.

King Priam comunica a visão trágica¹⁸ do seu autor, formada pela tecitura em que se enlaçam os fios de uma personalidade solidamente informada por uma rara curiosidade intelectual com os de circunstâncias da sua vida, nomeadamente, as duas Grandes Guerras e as gravíssimas catástrofes humanas que daí resultaram¹⁹. Particularmente relevante para o ambiente de *King Priam* foi o épico «The Four Horsemen of the Apocalypse», cujas palavras *In a world old in hatred and bloodshed*, seu *incipit*, para além das infindáveis filas feitas de cruzeiras brancas com que o filme termina, ressoam na atmosfera da sua segunda ópera, decorridos mais de quarenta anos sobre a primeira impressão que causaram no, então, jovem Tippett, já pensativo acerca da experiência da Guerra Civil Americana, que conhecia pela poesia de Walt Whitman, que leu na adolescência²⁰.

Concretamente, a visão trágica que encontramos em *King Priam* foi confirmada pela análise de Goldmann das tragédias de Racine. As demais similitudes com o trabalho de poetas e filósofos que se encontram ao longo do *libretto* são marca autógrafa de um compositor que integra citações completas, creditadas ou não, no seu próprio texto. Esta convivência é expressiva da segunda regra orientadora do seu trabalho, i.é, «[...] the more collective an artistic imaginative experience is going to be, the more the discovery of suitable material is involuntary»²¹.

¹⁶ Cf. *King Priam*, Acto I, cena iii; Acto III, cena i.

¹⁷ Traduz M. Tippett, «Eternal Feminine draws us upward» (cf. "A Composer's Point of View", in M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, p.45).

¹⁸ Para uma visão geral deste aspecto vide. D. Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*.

¹⁹ Cf. M. Tippett, "A Composer's Point of View", in M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, p. 45-49.

²⁰ Cf. M. Tippett, "The Relation of Autobiographical Experience", in S. Robinson (ed.), *Music and Literature*, p. 21.

²¹ Cf. M. Tippett, "The Birth of an Opera", in *Moving into Aquarius*, p. 57.

Estes tippettismos resultam mais do sentido prático que caracteriza o compositor do que de um acto de cleptomania e, menos ainda, de apropriação consciente. As suas fontes são ecléticas, mas, na sua maioria, concentradas na agenda filosófica romântica. Aquelas formam uma complexa constelação, em que cintilam praticamente todas as áreas do conhecimento, sublimada mediante as leituras orientadas pela aristocracia cultural do seu tempo, em particular por T.S. Eliot²². Não admira, pois, que a atmosfera de *Waste Land* se respire no ambiente fragmentário, duro e devastado de *king Priam*.

A ópera é profundamente marcada por elementos que remetem para o pensamento jungiano, como são exemplo, a referência às imagens²³, aos sonhos e às sombras²⁴, presentes nos monólogos de *King Priam* essencialmente sob o aspecto da dualidade sujeito-objecto que Tippett, no seu vocabulário, idiossincrático, heterogéneo, e, por vezes obscuro²⁵, denomina 'inner' e 'outer world'. O pensamento do académico influenciou a forma como o compositor compreendia a personalidade humana²⁶. Estes aspectos estão presentes na sua recriação de Helena e de Páris.

O escopo da visão do mundo em *King Priam* engloba a amálgama caótica nietzscheana e schopenhaueriana²⁷, mas, ao invés de se submeter ao niilismo ou ao pessimismo, responde com um optimismo realista, i.é, recusando a utopia marxista, acredita na possibilidade de um lento movimento desenvolvido numa labiríntica viagem interna ao sujeito, também derivada do pensamento integrativo de matizes jungianas, que, assim, seria uma forma de encontrar a unidade harmoniosa entre sujeito e o mundo-objecto. Para Tippett, este processo dependeria, particularmente, da música²⁸. Também aqui a tradição é útil quanto à natureza do canto e de como este exprime não uma verdade pessoal, mas universal, como é o caso em *King Priam*. Considerando a tradição homérica, Penélope considera o canto do aedo como θελκτήριον²⁹, encantamento, e não quer ouvir Fémio, porque a sua canção a entristece. Telémaco chama-a à atenção

²² Seu mentor espiritual e artístico (cf. M. Tippett, "A Composer's Point of View", in M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, p.50). De entre os poetas contemporâneos, Tippett apenas explorou exaustivamente Eliot e Yeats (cf. M. Tippett, "The Relation of Autobiographical Experience", in Robinson (ed.), *Michael Tippett: Music and Literature*, p.27.)

²³ Não nos é possível explorar todas as vias abertas por *King Priam*, pelo que não estudaremos este assunto, contudo, para o aprofundamento desta questão particular, v. D. Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, especialmente, cap. 2.

²⁴ Cf. D. Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, especialmente, cap. 2.

²⁵ Sobre este aspecto, v. D. Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, particularmente, cap.1; v. também, E. Venn, "Idealism and Ideology", in S. Robinson (ed.), *Michael Tippett: Music and Literature*, particularmente, pp. 42-44.

²⁶ «Jung thought that the human personality was made up of four functions – Intuition, Thinking, Feeling and Sensation» (Cf. M. Tippett, *Those Twentieth-Century Blues*, p. 70).

²⁷ Em relação a Nietzsche, e outros autores reconhecíveis no pensamento de Tippett, é necessário considerar o *caueat* de D. Clarke (cf. *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, p.8). Deduz-se que o seu conhecimento de Nietzsche seja mediado (cf. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, p. xi), o que não significa que seja desprovido de interesse. Na verdade, permite um enriquecimento da análise da compreensão da condição humana através da resistência e transformação das formas de pensar no devir temporal. Igualmente, as tonalidades nitscheanas que se vão encontrando ao longo de *King Priam* não são de estranhar dada a influência que Yeats exerceu sobre o pensamento do compositor, que foi amplamente informado pelo filósofo alemão. Estas questões são, porém, excursivas à nossa análise, podendo ser aprofundadas em D. Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, p. 240 e todo o capítulo 3.

²⁸ Cf. *Libretto de King Priam*, Acto III.

²⁹ Cf. *Od.*, I 337. (Homer, *The Odyssey*, with an english translation by A. T. Murray, London, Harvard University Press, 1995. Todas as citações do texto grego serão feitas com base nesta edição).

para a verdade universal que assiste ao canto enquanto expressão da condição humana, dizendo que Penélope deve ignorar o seu caso pessoal e escutar a universalidade da canção:

σοί δ' ἐπιτολμάτῳ κραδίη καὶ θυμὸς ἀκούειν. οὐ γὰρ Ὀδυσσεὺς οἶος
ἀπώλεγε νόστιμον ἡμᾶρ ἐν Τροίῃ [...] ³⁰.

O aedo apenas canta, não sendo responsável pelo conteúdo que fala do sofrimento humano, mas Zeus ἀλλά ποθι, Ζεὺς αἷτιος ³¹.

O que se passa em *King Priam*? Nos primeiros momentos do Acto I, o rei Príamo toma conhecimento de que o perturbador sonho de sua esposa significa que o segundo filho de ambos causará a sua morte. Perante tal interpretação pesa a necessidade de tomar uma decisão, o que interfere com a πόλις e, simultaneamente, implica a morte de um dos seus filhos. Decide-se a favor daquela, erguendo-se daqui questões que implicam culpa, conhecimento, necessidade e liberdade, todas equacionadas a partir dos conflitos equacionados por Príamo e por Páris, o filho destinado a morrer, mas, devido a um destino inexorável, vive. Os restantes membros da família, Heitor, sua esposa Andrómaca e Helena são personagens que não sofrem mudança, funcionando como catalisadores do trágico, esculpido, essencialmente, nos monólogos de Príamo e de Páris e na questão sem resposta que Helena canta. Salientamos a sua importância, visto que a maioria do texto do *libretto* é declamado e não cantado na forma de ária, o que revela um entendimento do amor como poderosíssima força, incontrolável e indefinível, que não pode ser expressada por simples palavras, tornando-se necessária a irrupção de corpo e mente em canção aporística. A ópera conta ainda com um coro, que, de acordo com o modelo ático, comenta a acção, verificando-se que daquele, por vezes, se desagregam elementos ³², que se tornam caracteres, como são os casos da Ama, do Ancião e do Jovem Guarda. Estes destaques são igualmente ditos musicalmente numa abordagem radical da orquestração que, ao invés de fluir em companhia homogénea das vozes, se fragmenta em discretos grupos e solos, sempre insulares. A estes elementos, junta-se um ambiente sonoro dissonante e duro que acompanha a evolução dos acontecimentos em quadros distintos, onde, na continuidade da tradição wagneriana ³³, cada personagem é identificada com temas dissemelhantes, reforçando a ideia de ‘viagens distintas’ ³⁴, unidos a uma igualmente selecta instrumentalização, onde está incluída a ideia de ciclo

³⁰ Cf. *Od.*, I 354-355. («Que o teu espírito e o teu coração ousem ouvir. Não foi só Ulisses que perdeu o dia do retorno em Tróia». (Homero, *Odisseia*, trad. Frederico Lourenço, Lisboa, Cotovia, 2003. Esta será a tradução a que tomaremos como referência).

³¹ Cf. *Od.*, I 346-347. («Não são responsáveis os aedos mas Zeus»).

³² Esta abordagem do coro é importante precisamente porque não trai o arquétipo, sendo, simultaneamente, profundamente contemporânea na sua interpretação da expressão do sujeito e da sua pluralidade, assim como da sua fragmentação e posterior achamento na colectividade. (cf. Arnott, "The Lost Dimension of Greek Tragedy", *Educational Theatre Journal*, vol.11, nº2, May 1959, p.102).

³³ Cada personagem wagneriana apresentava o seu ‘cartão de visita’ quando entrava (cf. M. Bowen, "Michael Tippett's *King Priam*", [PDF] <URL:<http://www.meirion-bowen.com>>).

³⁴ Cf. A. Goldman, "The Value of Music", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 50, nº 1, Winter, 1992, p.41.

de vida e o conceito guerra³⁵. Esta associação instrumental isola as personagens humanas e reúne as divinas e semi-divinas, preparando, *ab initio*, a solitária quietude de onde desabrocha a interrogação trágica.

A ópera de Tippett não se ocupa de dramas individuais, nem pretende desvelar o segredo da vida, misteriosa e impossível de ser dita por fórmulas³⁶, sempre plenas de problemas, em cuja resolução o compositor não acredita³⁷. Ela é, antes, o canto nascido da demanda feita de escuta e tentativa de conciliação de forças apolíneas e dionisíacas, num legado de profunda manifestação pela dádiva da vida. É na vida que tradição e recepção se confundem na alvura da pauta dolorosa do negro estruturador dos tons e dos silêncios da matéria intemporal com que se constrói o humano. Se a *Ilíada* abre a porta da civilização à Humanidade, *King Priam* abre-a à possibilidade de *ser*, compassivo e livre no perdão.

Objectivos e Metodologia

Enunciadas as questões preliminares, cumpre-nos agora referir a metodologia que orientou o nosso trabalho.

Primeiramente, porque o caminho da verdade e da sinceridade, que se canta nesta ópera, se faz mediante o respeito pela génese, procurámos construir a nossa argumentação mediante escuta etimológica aos vocábulos com que a pensámos.

Quanto ao objecto de estudo, sem marginalizar a música, ocupamo-nos sobretudo da matéria encontrada no *libretto* da ópera trágica de Michael Tippett, intitulada *King Priam*, sendo nosso objectivo imediato esculpir as silhuetas trágicas da condição humana que aí se aclaram. Assim, na primeira parte, procuraremos responder à seguinte pergunta: de que forma, nesta obra, a tradição é relevante para comunicar a trágica condição do homem contemporâneo? Na segunda parte, procuraremos, mais do que responder, reflectir sobre a seguinte questão: de que forma esta ópera trágica expressa a condição humana no eixo temporal, tendo em conta as categorias que a definem?

De acordo com as interrogações colocadas, na primeira parte deste trabalho, reflectimos brevemente sobre a matéria tradicional, a fim de perceber como elementos

³⁵ A atribuição de uma linguagem ou de um tema distinto para algo animado ou não animado não é novidade. Ravel, em *L'Enfant et les Sortilèges*, inventa uma linguagem para o fogo, para a árvore ferida, para o jardim e mesmo para as chávenas de chá. (cf. P. Conrad, *A Song of Love and Death: The Meaning of Opera*, [Great Britain], Chatto & Windus, 1987, p. 15.)

³⁶ Cf. M. Tippett, *Those Twentieth-Century Blues*, p. 165.

³⁷ «I do not believe in the solution of problems – only in a wrestling with them» (cf. M. Tippett, *Those Twentieth-Century Blues*, 171).

específicos da *Iliáda* incorporam contornos trágicos que se espelham, com relevos próprios e noutra dimensão, em *King Priam*. Para o efeito, após uma brevíssima exposição da matéria pertinente para o nosso estudo, citamos os textos que comentamos de seguida.

Num segundo momento, olhamos a tragédia grega com o mesmo propósito de perceber como o trágico aí expressado se reflectiu na obra que foi nosso objecto de estudo, continuando a escuta comentada dos textos.

Da nossa reflexão, excluimos questões como a origem da tragédia e evitámos focar a nossa atenção exclusivamente na reacção emotiva do espectador³⁸. Também, não nos ocupámos das características formais, estéticas e literárias que a definem como tal, seguindo a matéria exposta em Serra³⁹ (2006). As abordagens que excluimos, não só não coincidem com a nossa sensibilidade, como também não se afiguram adequadas à compreensão da obra que nos propusemos estudar, como procuraremos argumentar neste trabalho. Salvaguardamos o facto de Tippetts ter afirmado que a queda de Príamo, à semelhança do que se encontra em *Édipo Rei* e em *King Lear* servir o efeito purgativo⁴⁰, o que se encontra, de alguma forma, em dissonância com o efeito de sublimação, conforme declarou alhures⁴¹. Por este motivo, dedicamos um comentário tão exaustivo quanto possível à piedade e à catarse aristotélicas, com o objectivo de argumentar na defesa da nossa interpretação desses conceitos como clarificação e sentido ético da tragédia, ao invés do desejado efeito homeopático a que Tippetts se refere e que considera adequado à época contemporânea, o que vem ao encontro da convicção declarada pelo compositor⁴².

Na segunda parte, como resposta à segunda questão que nos colocámos, reffectimos sobre as silhuetas trágicas que delineámos na primeira parte deste trabalho, pensando-as no eixo da temporalidade e na experiência libertadora e transformadora que decorre do perdão.

Em conformidade com a verdade, que já referimos e que é o credo de Tippetts, o nosso trabalho desenvolver-se-á na escuta do que informam as palavras, pois, o seu sentido etimológico é matéria seminal, que faz uma memória e por isso é, também, sagrada, sendo a *γογία* para a vida plena do Eu humano, lembrando aos homens que são filhos de alguém, fidalgos, pois.

³⁸ Ambas, “definições desviadas”, pois, “O primeiro tipo de definição, ao debruçar-se numa perspectiva antropológica e mítico-simbólica sobre o fértil solo que tornará possível a emergência da tragédia, permanece no ádito do trágico, na antecâmara da formulação filosófico-literária da visão trágica da realidade. O segundo tipo de definição, negligenciando o conteúdo da acção trágica para se fixar na reacção do público à representação, permanece um ponto exterior à visão trágica, numa espécie de sucedâneo ao propriamente trágico” (José Pedro Serra, *Pensar o Trágico*, Lisboa, Gulbenkian, 2006, p. 47).

³⁹ Cf. José Pedro Serra, *Pensar o Trágico*, Lisboa, Gulbenkian, 2006, p. 47.

⁴⁰ Cf. *Carta a Colin Franklin*, cit. por R. Pollard, D. Clarke, “Tippetts’s *King Priam* and the Tragic Vision”, in D. Clarke (ed.), *Tippetts Studies*, Cambridge, University Press, 1998, pp.166-185, p.168.

⁴¹ Cf. Tippetts, “The Resonance of Troy: Essays and Commentaries on *King Priam*”, in M. Bowen (ed.), *Tippetts on Music*, p. 211.

⁴² Cf. M. Tippetts, “The Resonance of Troy: Essays and Commentaries on *King Priam*”, in M. Bowen (ed.), *Tippetts on Music*, p.212.

Resta-nos apresentar a obra enquanto ópera trágica, inserida na ópera, em geral, e, em particular, enquanto narrativa aclaradora de silhuetas trágicas no claro-escuro do binómio Apolo-Dioniso.

Neste sentido, ao escolher o *libretto*⁴³ de *King Priam* como objecto do nosso estudo, preocupou-nos particularmente perceber como se escreve uma tragédia contemporânea, erguida sobre uma base tradicional, mas também com significado para a nossa época. Porém, antes de clarificarmos o tema e as questões que aí procurámos resolver, cumpre-nos introduzir as páginas que se seguem com uma reflexão sobre a ópera, em particular a que nos ocupa, enquanto lugar de narrativa trágica desencadeadora de um processo de compreensão profunda e luminosa, acontecida no imediato da troca humana que aí acontece.

Entendia W.D. Auden que, de certa forma, a ópera trágica era algo inexistente, pois o canto em si afigurava-se-lhe, *de per se*, actividade livre e prazenteira⁴⁴. Prossegue o autor, argumentando que “the singer may be playing the role of a deserted bride who is about to kill herself, but we feel quite certain as we listen that not only we, but also she, is having a wonderful time”⁴⁵. O autor referia-se, então, à ópera enquanto lugar de

⁴³ O nosso estudo não será contemplativo da estrutura musical, o que o implica a leitura de *King Priam* como uma tragédia ática, como a concebem alguns autores, i.é, como se fosse um *libretto* sem notação musical. (cf. B. Babich, *The Hallelujah Effect: Philosophical Reflections on Music, Performance, Practice and Technology*, Ashgate, 2013, p.223; J. Ferguson, *A Companion to Greek Tragedy*, Austin, London, University of Texas, 1972). Contudo, *King Priam* tem notação musical e ampla literatura, que apresentaremos ao longo da reflexão que a analisa criticamente. Neste sentido, no nosso estudo apenas contemplaremos momentos precisos da composição musical no âmbito da nossa modesta competência na interpretação dos estudos realizados pelos musicólogos e somente enquanto iterativos de aspectos pontuais do nosso trabalho, que pretendemos ver, assim, mais informados. Para um estudo sobre as ideias textuais e musicais, v. R. Pollard, *From Ancient Epic to Twentieth-Century Opera: the Reinvention of Greek Tragedy in Tippett's King Priam*, Newcastle upon Tyne, Submitted in fulfilment of the degree of master of letters, the University of Newcastle upon Tyne, 1995.

⁴⁴ Para uma opinião contrária desta, vide G. Steiner, *A Reader*, Oxford, University Press, 1987, pp.17-18: «Any thinking about the forms of meaning must grapple with music [...] music grows indispensable, as if it had become the elect companion of identity, the homecoming to that inside oneself which time has in its keeping». P. Kivy, *Sounding Off*, Oxford, 2012, pp. 93; 96-97 informa «[that] Opera is an unusual art form in many respects. It is a recently invented art [...] and we know in detail the circumstances and theorizing that gave it birth in Florence in the waning years of the sixteenth century and the first years of the seventeenth. It was a troubled child from birth and a troubled adult ever since [...] Right from the get-go, opera was a battle-field on which words and music engaged in total war [...] What then is the “Opera problem”? [...] The distinguished musicologist, Joseph Kerman, [...] wrote:” ...what counts is not narrative structure, symbol, metaphor, and so on, as set forth in the libretto, but the way all that is interpreted by a master mind. That mind writes the music... A work of art in which music fails to exert the central articulating function should be called by some other name than opera” [...] So [...] opera is a form of music-drama-made-music». Este encadeamento torna a ópera única e revela-lhe a identidade de que fala Steiner, o que vem ao encontro do que Kivy escreveu alhures (“Speech, Song, and the Transparency of Medium: A Note on Operatic Metaphysics”, *The journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.52, nº1, The Philosophy of Music (Winter, 1994), p.64): «[...] in the world of opera, unlike our own world, so much of a character’s inner thoughts and feelings are expressed in realistic song of which the character, therefore, must be thought the composer, it seems only a small step to the conclusion that, for all intents and purposes, operatic characters just are, all of them, one way or another, composers-singers: creatures whose natural form of expression is music». O conceito “realistic song” nomeia o registo operático próximo da declamação, o que origina uma expressão espontânea e íntima da interioridade e emoções da personagem, de forma que está para esta como o discurso do próprio para o seu próprio estado interior e emocional do que uma canção cantada.

⁴⁵ Cf. W.D. Auden cit. por S. Standley, *The New Grove dictionary of opera*, Oxford University, 1992, vol.III, p.681: “in a sense there can be no tragic opera, because singing in itself too evidently seems a free and enjoyable activity: the singer may be playing the role of a deserted bride who is about to kill herself, but we feel quite certain as we listen that not only we, but also she, is having a wonderful time”. Esta afirmação, discutível como visão do trágico, é um pretexto para pensar a relação entre tragédia e prazer. Não sendo este o espaço para tal, veja-se, entre tantos outros, E. Belfiore, “Pleasure, Tragedy and Aristotelian Psychology”, in *The Classical Quarterly*, New Series, vol.35, nº2, 19, pp. 349-361; A. D. Nuttall, *Why Does Tragedy Give Pleasure*, Oxford, OUP, 2001. Esta obra é especialmente

diversão e não ao sentido religioso onde se respira uma atmosfera de divina e invível presença, que lhe acha, entre outros, Steiner⁴⁶.

A matéria da ópera seria informa-se de dramas individuais somente quando o seu escopo pessoal tem pertinência universal. Importa indagar o que aí se narra e como se narra, tendo em conta os aspectos apolíneos e dionisíacos que, também, partilha com a tragédia.

Procuraremos, em primeiro lugar, responder à seguinte questão: qual é a relação entre a narrativa e a expressão do trágico na ópera? Para encontrar a coluna dorsal que sustenta uma resposta possível, como entende Kerman⁴⁷, é preciso abstrairmo-nos da narrativa enquanto estrutura, metáfora e demais formalidades estilísticas. Ao invés, devemos concentrarmo-nos no resultado da interpretação de todos os elementos que compõem um *libretto* na música, pois se esta não agarra o cerne desse material, então não é ópera. De facto, existe uma narrativa, apesar de esta não estar dependente das palavras para se expressar. Exemplo desta afirmação são as emanações vocais esvaziadas de traços que linguisticamente constituem palavras. Ao ser inseparável do sujeito, a narrativa é gerada na experiência, que lhe dá forma, criando elos temporais entre o presente, o passado e o futuro, aspecto particularmente importante para *King Priam*, totalmente construído pelo tecido formado no tempo referente ao ciclo de vida de Príamo, pela sua ordenação dos acontecimentos e pela interacção com o(s) outro(s).

A ópera é um caso peculiar de ontogénese da narrativa, que se caracteriza pela sua plurimodalidade, onde estão incluídos gesto, representação visual, e expressão facial, actos físicos que acompanham a canção. Estas características permitem que o real tenha a aparência de mimese e esta a aparência de realidade. Por outras palavras, o drama feito de palavras, corpo e som instrumental e voz produz um efeito de espelho que torna evidentes as tensões trágicas formadas no sujeito na sua relação com o mundo do objecto, onde se geram conflitos entre diferentes apreensões de diferentes sujeitos ou mesmo no mesmo sujeito. Desta forma, a narrativa que aqui se conta é trágica, também, porque o conflito que se desenha consiste num dilema irresolúvel.

relevante para o estudo do prazer trágico em *King Priam*, pois trata-se de uma argumentação que incide sobre Aristóteles, Freud e Shakespeare; S. Feagin, "The Pleasures of Tragedy", in *The American Philosophical Quarterly*, vol.20, nº1, Jan. 1983, pp. 91-104; A. Poole, *Tragedy: a Very Short Introduction*, Oxford, OUP, 2005, particularmente, cap. 6.

⁴⁶ Steiner refere-se ao sentido metafísico (cf. G. Steiner, *A Reader*, Oxford, University Press, 1987, particularmente pp. 234-245, se lidas em diálogo com M. Tippett, "Schoenberg", in M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, pp.25-47. Os autores comentam *Moses and Aaron* de Schoenberg que, como Tippett salienta, se desenvolve em torno da onnipresença divina, o que não é, obviamente, o caso expresso da ópera em geral. Porém, o comentário dos autores é relevante para a nossa argumentação, de acordo com a qual, independentemente de uma ópera ser composta com uma intenção espiritual, respira-se sempre um ambiente divino gerado pela conversa ritual entre música, voz, acção e silêncio.

⁴⁷ É necessário clarificar a pertinência da metáfora, pois a narrativa musical, não o todo operático, mas a música isoladamente. Ora, o todo sonoro é uma metáfora na medida em que na progressão dos elementos lineares que a compõem no eixo temporal, geram-se expectativas, erguidas da comparação instintiva e instantânea que o sujeito ouvinte estabelece com base em paradigmas que conhece. Mas esta linearidade não prossegue em linha recta, antes se observam tensões e resoluções que constituem a sucessão sonora de acontecimentos que se precipitam para um fim, a par dos acontecimentos discursivos.

A narrativa da ópera é ainda trágica porque expressa a memória do caminho fragmentado⁴⁸ da experiência humana e do seu movimento para o esquecimento, formando uma memória deste. Seguindo a tese de Goffman⁴⁹, o autor argumenta a favor da compreensão da narrativa mediante os pontos de vista que aí são apresentados, enquanto, por exemplo, Aristóteles defende uma estrutura com princípio meio e fim. Ambas as abordagens se encontram em *King Priam*, evidenciando-se, assim, que uma tese não só não exclui a outra, como ainda engloba uma terceira, a de Labov⁵⁰, de acordo com a qual as narrativas que narram experiências pessoais têm uma razão de ser. Dito de outra forma, o que os caracteres fazem é construir o seu *μῦθος*, que não é, como elucidam Slobin⁵¹ e Berman, a descrição de acontecimentos: «the world does not present ‘events’ to be encoded in language. Rather, experiences are filtered – (a) through choice of perspective and (b) through the set of options provided by a particular language – into verbalized events». Igual entendimento encontra-se na ópera mediante as ‘línguas’⁵² que a fazem, tornando a narrativa mais completa e trágica, porque todas elas expressam as tensões, igualmente válidas, que existem no ciclo de vida e que a sonoridade de *King Priam* marca com precisão e dureza. Feita de palavras, de acção e de música, o sujeito operático incorpora na sua narrativa outros sujeitos, pois os traços semânticos que fazem palavras são intersecções com outros sujeitos, formando-se aqui uma humidade dionisíaca⁵³ que, na ópera que nos ocupa, se caracteriza por um ambiente mimético do meio natural, propício ao desenvolvimento plural do herói trágico, excitado pela erupção de arquétipos tais que a esperança, o medo e o amor, todos respostas instintivas. Trata-se de um ambiente dionisíaco devido ao facto de a necessidade de arbítrio, desencadeada por aquelas, gerar uma atmosfera de permanente conflito. Príamo percorre este caminho até à apolínea contenção do homem que aprendeu que nada pode senão aceitar a sua finitude e fragilidade. Essa compreensão é possibilitadora do desenvolvimento equilibrado do homem, o que está de acordo com o pensamento de Tippet, ensinado por Wagner, e é aquiescido por W. Dean e refutado por Conrad⁵⁴.

Este processo consiste numa osmose ritual de passagem da obscuridade, ou seja, de um entendimento superficial, orgulhoso e impulsivo, para a claridade, i.é, para a

⁴⁸ A percepção fragmentária do trilho da existência humana, elucida Michèle Rosaldo, está muito longe de ser uma concepção pós-moderna - qualificativos que Clarke (*The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, particularmente, p. 5, mas também pp. 223-224; 226-7e 248) e Whittall ("Is There a Choice at All?", in D. Clarke (ed.), *Tippett Studies*, p. 77) aplicam à obra de Tippett -, ou mesmo algo reclamado pelo mundo civilizado. Na verdade, informa a autora, a sociedade Llongot muda os nomes ao longo da vida, de acordo com os rituais de passagem, como são exemplo, o nascimento, as deslocações de um lugar para outro, o casamento e a morte. (cf. "The Things We Do with Words: Ilongot Speech Acts and Speech Act Theory in Philosophy", in *Language in Society*, vol.11, n° 2, Aug., 1982, pp. 203-237).

⁴⁹ Cit. por Ochs, Capps, "Narrating the Self", *Annual Review of Anthropology*, vol. 25, 1996, pp.19-43.

⁵⁰ Cit. por Ochs, Capps, "Narrating the Self", *Annual Review of Anthropology*, vol. 25, 1996, pp.19-43.

⁵¹ Cit. por Ochs, Capps, "Narrating the Self", *Annual Review of Anthropology*, vol. 25, 1996, pp.19-43.

⁵² Existem vários argumentos a favor do facto de a música não ser uma língua. O mais evidente de todos consiste na evidência de que cada composição se escreve com um alfabeto diferente. Igualmente, não é possível traduzir uma composição para outra. (Cf. S. Davies, *Musical Meaning and Expression*, Ithaca; London, Cornell University Press, 1994, particularmente cap.1, onde o autor apresenta diversos pontos de vista).

⁵³ Cf. José Pedro Serra, *Aspectos do Dionisismo na Literatura Grega*, Lisboa, 1989. Dissertação de Mestrado apresentada à FLUL, particularmente, cap.VI.

⁵⁴ Cf. R. Pollard, *op.cit.*, p.17.

apreensão profunda, humilde e desapegada. Neste sentido, a ópera, em geral e *King Priam* em particular é, também, trágica, ao tecer os fios que ligam a vida que está a acontecer em palco com a vida que co-cria. A ópera é contacto e fusão co-autógrafa⁵⁵.

A narrativa escrita sob a forma de *libretto* serve o propósito da coesão que permite encontrar o enredo, os caracteres e as suas paixões, pois a música só poderá transmitir emoções⁵⁶, mas não descreve nem dá forma à acção⁵⁷. Desta arte, somos forçados a contrariar o abandono da estrutura com que iniciámos a nossa abordagem e pensar a narrativa do *libretto* como uma estrutura esvaziada de poesia, porque a arte terá de se encontrar na música⁵⁸, nos seus momentos diegéticos, quando se aliam música e voz, e nos seus momentos sintéticos, quando se reinterpretem acções musicais de um tempo já acabado. Esta é uma questão que aqui fica anotada, mas que é excursiva ao nosso tema, pelo que prosseguimos na tentativa de compreendermos a matéria que na narrativa operática nos permite discernir silhuetas trágicas.

O facto de termos escolhido uma ópera para o nosso estudo tem a ver, particularmente, com três características desta arte, *scilicet*, a ópera é canto, é palavra e é acção. Assim, considerando que «a tragédia é imitação de uma acção e, através desta, principalmente dos homens⁵⁹ que actuam», então esta arte, sendo tudo isto com música, é, também, lugar mimético do trágico, herdeiro do modelo grego, na sua humana troca em tempo presente.

Imitam-se os homens, ou melhor a actualidade humana, simultaneamente, de uma perspectiva épica e de uma perspectiva trágica. Informa Kivy⁶⁰ que a ópera, desde o seu nascimento, foi um campo de batalha onde música e palavras se envolvem em guerra integral, em que o drama por si só não pode explicar a acção⁶¹. É aqui que lhe encontramos o sentido épico, particularmente se pensarmos este envolvimento conjuntamente com o processo que leva à autopoisição. A questão do épico na ópera não

⁵⁵ A Fenomenologia e a Hermenêutica contestam esta ideia, argumentando que não possível entrar completamente na experiência do outro (cf. E.Ochs, L. Capps, "Narrating the Self", *Annual Review of Anthropology*, vol. 25, 1996, pp.19-43) No entanto, parece-nos que a questão pode ser diferentemente perspectivada, se se olhar a fusão de outro ângulo. Se aí virmos o encontro de uma pluralidade de entendimentos sintónicos originadores de novidade, que não tem de ser coincidentes, então a fusão é possível, porque não se trata nem de anular experiências nem de uma identificação perfeita e coincidente.

⁵⁶ A questão das emoções é um assunto complexo e de nenhuma forma pacífico. Vejam-se, entre outros, S. Davies, *Musical Meaning and Expression*; P. Kivy, "Speech, Song, and the Transparency of Medium", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.52, nº1, The Philosophy of Music, Winter, 1994, pp.63-68); A. Goldman, "The Value of Music", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.50, nº1, Winter, 1992, pp.35-44.

⁵⁷ Cf. D. Boucicault, "Opera", *The North American Review*, vol. 144, nº 365, Apr.1887, p.343.

⁵⁸ Cf. D. Boucicault, "Opera", *The North American Review*, pp. 343; 346; M. Tippett, "The Resonance of Troy: Essays and Commentaries on *King Priam*", in M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, p. 218; M. Tippett, "The Love of Opera", in M. Bowen (ed.), *Music of the Angels*, p.214; M. Tippett, "A Composer's Point of View", in M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, pp.51, 189-190.

⁵⁹ Cf. Aristóteles, *Poética*, trad. Ana Maria Valente, Lisboa, Gulbenkian, 2011, 1450b, 4. Notamos, porém, a contradição na *Poética*, 1450b, 4, onde se lê o seguinte: «É que o efeito da tragédia subsiste mesmo sem os concursos e os actores.» Contudo, sendo a *Poética* um auxiliar para as aulas do filósofo, o que parece ser contraditório, contextualizado, poderá não o ser. Assim, dizer que o efeito subsiste, poderá não implicar que os actores não são essenciais, mas, simplesmente que acabada a representação, o que dela perdura não precisa de mais nada.

⁶⁰ Cf. P. Kivy, *Sounding Off: Eleven Essays in the Philosophy of Music*, Oxford, OUP, 2012, p.93.

⁶¹ Cf. P. Conrad, *A Song of Love and Death: The Meaning of Opera*, London, The Hogarth Press, 1989, p.13.

se esgota, porém, nesta afirmação generalista⁶². Este é um assunto excursivo à nossa análise, que assinalamos somente porque ser claramente representativo do que encontramos, também, em *King Priam*: um campo de guerra integral. A ópera, e particularmente a que nos ocupa, é muito mais do que isso. Também é trágica porque o homem, vindo da excêntrica experiência da entrega épica, εὐτραπεία, fulgorosa e integral, por fim alcançou as fronteiras do humano, onde a humanidade do homem deixou de lhe ser estranha e se tornou trágica. Neste processo, o excesso de fervor juvenil do épico tem de se espalhar, acalmando zonas sobrecarregadas e vivificando as dormências. Vai-se esculpindo a silhueta trágica durante um outro tipo de brincadeira, um quieto xadrez decorrido entre sucessivas mortes e renascimentos, assinalados por máscaras⁶³ envergadas em alternância. Neste ponto, chegamos a outra guerra integral, mas, agora, o campo de batalha conta com mais um oponente, talvez o mais poderoso, que não é o outro, mas o próprio. Tudo isto envolto num mistério feito de espantado respeito sob o reino sem fronteiras sobre a sua cabeça e de claro entendimento encontrado dentro de si, numa mistura informada, mais apropriada, de certa forma, uma profissão de fé, para o merecimento de uma existência (com)partilhada. Tudo isto encontramos em *King Priam* que, enquanto tragédia é inquirição ética num mundo de máscaras e, enquanto ópera, engloba, para além daquela, também, uma dimensão épica, constituindo uma canção de amor e de morte que embala a funambulatoria dança da existência humana. Aqui o homem não pode não errar e não pode não ser integral.

Em suma, quando o desespero acontece a partir da constatação do estado de fractura ontológica em que se encontra, o homem interroga-se com o propósito de tentar resolver esse estado. A inquirição é, portanto, uma consequência inevitável da constatação da nossa mutilação ontológica. Em *King Priam* assistimos a uma dedicação à inquirição levada ao limite, do corpo e da alma. Porém, quando o homem ultrapassa o abismo do desespero («I have a deepening anguish», Acto I, cena ii), a tensão inerente e decorrente dessa dedicação, relaxa-se em saudável ocupação⁶⁴. A ópera-tragédia torna-se não só viável, mas também pertinente no mundo contemporâneo, tal como Tippett entendia. Para o compositor era indispensável encontrar algum tipo de transcendência na tragédia, o que conseguiu, de alguma forma, particularmente na caracterização de Helena e de Príamo, não, no nosso entendimento, no momento em que contempla o devir como uma sucessão de imagens espelhadas em movimento no negro da passagem temporal, mas na concatenação de dois momentos, i.é, o do relaxamento⁶⁵ da tensão,

⁶² Não encontramos propriamente uma bibliografia pronta, mas do que ficou do nosso estudo, entre outras, parece-nos que a questão engloba a língua e as questões de tradução, apreensões do sentido cósmico da vida e da morte e da relação entre ambas, ausência de moralidade ou lei, total entrega ao belo e ao feio, a ἐμπειρία como domínio do homem, os, por vezes, longos interlúdios que à semelhança da épica ligam as cenas onde acontece a erupção em canção do humano no caminho da humanização, por entre problemas que têm de ser encarados e resolvidos para a preparação da experiência trágica. (v., por exemplo, P. Conrad, *op.cit.*; P. Kivy, *Sounding Off: Eleven Essays in the Philosophy of Music*, p.93; Wagner, *Opera and Drama, Reading Opera Between the Lines*, Cambridge, University Press, 2007).

⁶³ *King Priam* apresenta, *ab initio*, um aspecto do dionisismo, pois o conceito de máscara que caracteriza o deus é, igualmente, representativa do teatro, assim como da ópera.

⁶⁴ Empregamos a palavra no seu sentido etimológico, relacionando-a, pois, com o verbo *patior*. Notamos, igualmente que no discurso retórico este vocábulo expressa a prolepse, completando-se, assim, o sentido que lhe encontramos.

⁶⁵ Este é um ponto importante, também, para *King Priam*, porque no momento posterior à refrega épica, o homem só entra no universo trágico em relaxamento, ao aceitar-se na sua totalidade, sendo, assim, a tragédia uma imensa alegria

quando a sua única (pre)ocupação e, simultaneamente, a sua única liberdade plena, é a gentileza para com os outros, aqui na figura de Helena, apesar de consciente do devir, dada a clara inteligência do seu impulso para penetrar o eterno retorno. Chegados a este ponto, é oportuno compreender os dois planos temporais que constituem a apreensão tippetiana do tempo, nomeadamente o histórico e o cíclico. Quanto ao primeiro, a nossa análise do *libretto* responde que nesse plano se impõe a necessidade da acção humana e relativamente ao segundo essa acção implica uma não-acção activa, ou seja, uma aceitação em fluência admirativa, preparada por uma visão para além da destruição e da renovação. A utopia que a ária de Hermes expressa (Acto III), em particular se tivermos em conta de que se trata de um deus associado a Dioniso, mais não é do que manifestação da admiração trágica. A ópera trágica é a expressão de uma voz interior inquieta por ser escutada devido a encontrar-se preparada para testemunhar a sua existência, também, na existência colectiva, transcendendo, neste sentido, a morte.

A narrativa operática, à semelhança do teatro ático, faz-se com máscaras representativas da duplicidade, do outro e do paradoxo⁶⁶, sendo, neste aspecto, também dionisíaca. Aula de ilusão⁶⁷ habitada pela lira apolínea e pelo ardor incinerante de Dioniso. No seu romance intitulado *Le Fantôme de L'Opéra*, Leroux entende a ópera enquanto pugna decorrida entre Apolo e Dioniso, o que acompanha a nossa leitura da narrativa de *King Priam*.

O autor francês apresenta a ópera como uma labiríntica habitação demoníaca erguida sobre a humidade de um lençol de água, princípio vital e cíclico que faz a vida e a morte. No romance de Leroux, assim como no conceito ópera, entre este ambiente húmido e o labirinto, lugar de provação e passagem para a luz⁶⁸, presta-se culto à circulação entre a lira órfica e as potências infernais, que são uma e a mesma coisa latente no sujeito operático, como se pode verificar na oposição encontrada em Páris e Heitor, ou nos desdobramentos da *psyche* de Príamo. Estes são o lugar onde Príamo sai de si para si, para ir descobrindo a sua identidade entre o apego e o desapego. A oposição entre Apolo e Dioniso verifica-se, em geral, no tecido das relações humanas que se vão tecendo em *King Priam*. A silhueta trágica de contornos dionisíacos que se discerne na ópera está particularmente presente em Helena e em Páris, como demonstraremos no lugar próprio. Igualmente representativo da tensão entre Apolo e Dioniso é o conflito que tem lugar na *psyche* de Páris. Aqui, claramente ganha Dioniso quer na união glossolálica com Helena, quer devido à sua decisão em favor da sua vocação, tomada em pleno uso de apolínea razão. Poderíamos ainda reforçar este aspecto com todo o percurso de Páris na ópera. Também assim acontece com Helena. A

dionisíaca. Sobre o relaxamento e a experiência teatral, v. J.-L. Barrault, "The Rehearsal, The Performance", in *Yale French Studies*, nº5 The Modern Theatre and Its Background (1950), pp.3-4.

⁶⁶ Cf. José Pedro Serra, *Pensar o Trágico*, p. 142. A questão da máscara leva-nos ainda ao labirinto que a ópera, enquanto lugar físico, de encontro e de arte, representa, em especial a Ópera de Paris, pois aí o minotauro era metáfora para as intrigas e rumores, de tal forma que Debussy a comparava a uma estação de comboios por fora e a um banho turco por dentro (Cf. M. Fredman, *The drama of Opera: Exotic and Irrational Entertainment*, Sussex, Academic Press, 2003, p.ix).

⁶⁷ «A palace of illusion» (Cf. Leroux, cit. por Conrad, *op.cit.*, p.240).

⁶⁸ Cf. José Pedro Serra, *Aspectos do Dionisismo na Literatura Grega*, p.180.

sua ária é metáfora para idêntica possessão dionisíaca, muito semelhante à de Christine, «elle chante à décrocher le lustre!», mas se no caso da heroína de Leroux «le chandelier venait à eux, à l'appel de cette voix satanique»⁶⁹, em *King Priam*, o canto de Helena é possessão que canta as forças incontrolláveis que chegam mesmo a desencadear guerras entre os homens. Estes, esmagados sob o apolíneo candelabro ou penetrados por lanças, sofrem a vitória de Dioniso sobre Apolo.

Outro domínio de Dioniso é o do vinho. Na ópera, em geral, elucida Conrad⁷⁰, este é sinónimo de frenesim, mas também pode significar celebração da morte, como é o caso do brinde entre Aquiles e Príamo (*King Priam*, Acto III, cena iii), em que ambos bebem à sua própria morte; outro caso idêntico é o da ópera de Monteverdi, *L'Icononazione di Poppea*, em que Nerone e Lucano bebem à morte do reprovador Séneca. No gesto de Aquiles encontra-se a herança do entendimento transcendente da vida cantado pelo epónimo grego: Pátroclo morreu, Heitor está morto, Príamo encontrará a morte e assim acontecerá com o filho de Peleu, mas é tempo de pensar na comida (*Ilíada*, XXIV, 618-619).

As silhuetas trágicas que aqui se aclaram são esculpidas, directa ou indirectamente, pelo buril nietzscheano. Quer isto dizer, na ópera em geral, e em *King Priam*, em particular, os caracteres não são uma só coisa, excepto os propositadamente informados por uma nítida tipologia. Aqueles são unidade, são fragmento, são pluralidade, representando-se o denso magma das potencialidades humanas. Acha-se aqui Apolo, também, deus da individualidade. Príamo acaba por saber quem é ao aceitar-se, assim como Helena, que sempre se revelou segura da sua identidade. Contudo, a ópera, e *King Priam* não é excepção, é, também, reveladora de uma egomania dionisíaca: «I am Helen», afirmação já escutada à Norma de Puccini, «Sono io».

Outra silhueta trágica que se aclara da narrativa é a que forma na formulação coral que narra a excitação colectiva da desfragmentação trágica do protagonista, agora irradiada e concretizada em cada uma das figuras que constitui o coro, achando-se o herói trágico nestas individuações.

Em referência exclusiva a *King Priam*, a narrativa operática é ainda trágica e dionisíaca, na medida em que um dos caracteres que a diz, Hermes, o faz, por vezes, mediante um discurso satírico, algo cruel na sua satisfação em apontar a necessidade de acção ao mesmo tempo que declara que esta não resolve o inconciliável.

Igualmente trágica porque lugar de conversão, a ópera simultaneamente enquanto lugar físico, mimese e acção em curso, serviu primeiramente como lugar de encontro e de conversa, logo, lugar do real, assim como do diegético, onde o enredo mitológico se confunde com o dos jogos que as pessoas jogam com as suas máscaras.

⁶⁹ G. Leroux, *Le Fantôme de L'Opéra*, Paris, Livre de Poche, 1959, p.81.

⁷⁰ P. Conrad, *op.cit.*, p.33.

Coloca-se a questão, obviamente retórica, onde começa o real e acaba o mimético. Porque este é tão real como o real é mimético.

Mas é no curso da acção humana que se discerne a silhueta trágica. Esta mostra-se na apreensão do eterno e do intemporal que se encontra nestas questões, no confronto com as grandes questões da vida e na acção que decorre em tempo presente. É nessa acção que o trágico reclama o aclaramento das suas silhuetas, antes de se tornar movimento, o devir, o instante intangível que logo que decorre do futuro⁷¹, para se refugiar no passado, dois tempos inexistentes na existência. Esta consiste numa ausência que está do homem, mas que exige uma procur incessante e angustiada. O domínio da ópera é o inconsciente, o irracional, o universal, por oposição ao particular⁷². Na eterna demanda de uma presença ausente, como compreender, então, esse nicho onde acontece a vida? O que é que pode a ópera, concretamente, *King Priam*, oferecer que se possa aperceber como silhueta trágica? São estas questões que procuraremos clarificar no estudo do *libretto* de *King Priam*, conforme apresentado nos capítulos subsequentes.

Ao derivar a nossa reflexão da noção de simultaneidade⁷³ que caracteriza o tempo presente, é preciso encontrar o que na ópera o garanta. A eternidade, definida como simultaneidade e percepção divina, que tudo engloba num só olhar, é conseguida no claro-escuro do teatro⁷⁴. Veremos que os momentos mais importantes em *King Priam* pressupõem, de certa forma, a apreensão de uma simultaneidade, i.é, implicam quietude, silêncio, onde se assiste ao encapsulamento temporal. Se o mais importante se acha no silêncio, tal significa que aí acontece qualquer coisa. E se acontece, há acção, mas, como explicar a acção na quietude? A melhor acção é nenhuma acção, porém, tal não significa nada fazer, mas manter uma atitude de abertura perante a vida. Se coincidirmos estes factos com o que se passa dentro do homem nesta quietude, à semelhança do que acontece com uma árvore⁷⁵, assistimos ao desenrolar do fio da vida e encontramos o mais poderoso instrumento para a análise do presente, i.é, o homem⁷⁶. Ensina Barrault⁷⁷, aquele mediante a sua φύσις harmoniza-se com o ritmo do universo, o que significa que ao «nada» fazer, realiza trocas. Do seu corpo, assente numa coluna vertebral, gera-se o movimento, gramática do gesto⁷⁸, por sua vez unido ao sopro que

⁷¹ Cf. Santo Agostinho, *Confissões*, XI, xxi, 27 (Santo Agostinho, *Confissões*, ed. bilingue, trad. Arnaldo do Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel, introd. Manuel B. da Costa Freitas, Lisboa, INCM, 2000).

⁷² Cf. entre outros, P. Conrad, *op.cit.*, particularmente, prefácio e capítulo 2; R. Donnington, *Opera and Its Symbols*, Yale, University Press, 1992, particularmente, pp. 3-4, em relação a Tippett, especialmente, pp. 39; 87; 168, 180-181; 230, nota 12. No que diz respeito a *King Priam*, v. pp. 188.

⁷³ Cf. A. Cuvillier, *Vocabulário de Filosofia*, trad. Lourenço de Oliveira e J.B. Damasco, Lisboa, Horizonte, 1956.

⁷⁴ Adaptamos o título da obra de J.Guitton para significar o apolíneo e o dionisíaco do teatro.

⁷⁵ Cf. *Salmos*, 1:3

⁷⁶ Cf. S. Davies, *Musical Meaning and Expression*, Ithaca, London, Cornell University Press, 1994, particularmente, "How Music is Like a Person", onde o autor argumenta sobre a forma como a música é semelhante ao homem, p. 367 e sgs.

⁷⁷ Cf. J.-L. Barrault, "The Theatrical Phenomenon," *Educational Theatre Journal*, vol.17, nº2, Maio 1965, pp. 89-100.

⁷⁸ Fluindo em dança, no êxtase cardíaco (cf. J.-L. Barrault, "The Theatrical Phenomenon," p. 98), o que em *King Priam* não é relevante, mas que se aplica com pertinência à primeira ópera de Tippett. Quanto ao gesto, é interessante escutar a percepção de Torstov relativamente ao trabalho inicial de Stanislavsky: «What! You do not remember your inner excitement? You do not remember that your hands, your eyes and your whole body tried to throw themselves forward to grasp something; you do not remember how you bit your lips and barely restrained your tears? [...] you

origina a palavra. O batimento cardíaco humano, marca o ritmo que, por ser jâmbico, corresponde ao ritmo da poesia e, quando extático, também da canção, porque liga gesto e respiração. O homem, enquanto medida do presente, revela-se o instrumento que, na representação teatral, assim como na ópera, mais bem comunica o Presente, porque interage com o espaço. Estas expressões são também interacções, explorações espaciais. Este interfluir é comunicar com o outro, até a dança da existência se *confundir* com o próprio espaço e tocar a pele do outro, se considerarmos, com Barrault, « [that] we are senders of waves, and our most powerful sense, the most effective, is without question the sense of touch. Touch could even be called the mysterious sense, the divine sense». A ópera, ao sensibilizar mediante os sentidos desencadeia uma atitude de recepção, de abertura plena, de total comunhão e de unidade para quem dentro de si, se deixa sensibilizar. Quem se deixa envolver nesta sensibilidade vive e a ópera, comenta Rosselli⁷⁹, é maior do que a vida. Tal opinião é particularmente expressiva durante o século XIX, nos países de expressão alemã, começou também a ser sentida como substituta do culto religioso⁸⁰, sendo a audiência formada por ‘peregrinos’⁸¹, sentados em longas filas, com total visibilidade e audição do acto, num teatro escurecido e livre de distrações. Um teatro no sentido etimológico, o lugar da claridade, para ver, de facto. Os assentos, assim distribuídos, são catalisadores da promiscuidade que faz acontecer a dádiva da troca e da emergência de um olhar que vê para além do horizonte imediato da compreensão.

Dado que a ópera é, como o teatro, constituída por actos, é pertinente comentar a sua contribuição na apreensão do tempo presente, que é o da acção. Um acto, informa a etimologia⁸², é uma realização, uma acção física, o que se encontra em conformidade com o que foi dito sobre o homem. O acto, ensina Aristóteles⁸³ é expressão teleológica gerada no interior, ἐνθελέχεια, i.é, é ser, por oposição a *poder vir* a ser, ser em potência. Ora, com este entendimento em mente, compreendemos que o acto gera sensação, na medida em que desencadeia uma percepção, o que parece, agora, entrar em contradição com a claridade intelectual que defenderemos ao longo deste trabalho.

were acting with your subconscious, intuitively» (cf. C. Stanislavsky, *An Actor Prepares*, New York, Routledge, 1964, cap. 2).

⁷⁹ Cf. John Rosselli, "Opera as a Social Occasion", *The Oxford Illustrated History of Opera*, Oxford, OUP, 2007, pp. 450-482, p.450.

⁸⁰ Cf. John Rosselli, "Opera as a Social Occasion", p.452.

⁸¹ Assim eram chamados os *habitués* de *Festspielhaus* entre 1880 1890 (Cf. John Rosselli, "Opera as a Social Occasion", 478).

⁸² «Être agissant», informa Gaffiot (*Dictionnaire Gaffiot Latin-Français*, Paris, Hachette, 1934). Mas a etimologia de *actum* leva-nos a pensar o teatro, a tragédia e a ópera como um *movimento físico* participado pelo *influxo e exfluxo de sopro*, na *passagem do tempo*. Sendo o sopro parte do grande *χόσμος*, um acto é também um *dever* e uma *metodologia da ocupação*, enquanto exemplo para a *condução da vida*, sentido também encontrado na remissão de Lewis e Short (*Latin-English Dictionary*, Oxford, 1879) para o verbo «ago», onde, numa das suas acepções se encontra esta ideia (ago – [...] of men, to drive, lead, conduct, impel; v.tb. *Oxford* : «ago – 3 a) to betake oneself [...] to bestir oneself, be in motion d) to direct one's way; 5 to force to move on, drive; 11 – to make, construct [...] 34 – To live (a mode of existence)») englobando, neste sentido, o acto um sentido teleológico, que a acepção «action oratoire», dada por Gaffiot, de certa forma, encontra e que é completada por um entendimento de *envolvimento na mimese de Ser*, que se caracteriza, ainda, por um sentido de *festa* e de *experiência*, entendida como *feita unidades temporais finitas*. (Cf. *Oxford Latin Dictionary*, as palavras assinaladas com *itálico* são a tradução da nossa responsabilidade das acepções encontradas no dicionário. Para a composição do texto, consideramos útil a matéria descrita por C. Pires, *s.u.* Acto, *Logos: Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, 1989).

⁸³ Cf. *Sobre a Alma*, II, 412, a27-b1.

Contudo, um argumento não tem, necessariamente, de excluir o outro. Se a ópera reúne música, poesia e representação, também dançada ou não, então não é feita só de intelecto ou só de sensação. O acto é ser em entoação e ritmo, o que implica o pleno fluir da φύσις, o sopro que é a troca onde a vida acontece, i.é, o Presente⁸⁴ participado, pois a música, ao contrário da leitura, é universal e expressão da participação.

No caso particular da ópera, esta é também drama⁸⁵, cuja etimologia, derivada do verbo grego δράω, o *presente* do verbo fazer. À semelhança da poesia, como escreveu o poeta, o drama faz-se de um fingimento que resulta da verdade interior presente, conseguida no jogar alegre e em total entrega à vida⁸⁶. Tal como na infância o jogo ou a brincadeira é mimético da existência⁸⁷ adulta, assim o drama o é da condição humana, constituindo palco de ensaio, onde a interrogação tem de ser erguida e confrontada criativamente⁸⁸, tornando os processos vitais conscientes, o que resulta numa imensa alegria. Ambos, brincadeira infantil ou actuação séria, têm de ser jogados com Verdade. A humanidade está dentro de cada homem, com a sua ψυχή, o seu sopro anímico, onde a acção é também inspirada pela contingência de perigo, de morte. Por este motivo, Conrad⁸⁹ considera a ópera como um canto de amor e morte. Pode, neste momento, esta ideia ser levada mais além, considerando-se a ópera – i.é, o tecido em que os fios da palavra verdadeira, da música, *misterium tremendum*, e da ψυχή se entrecem formando um padrão original – um poder absoluto, pois, sendo uma arte de morrer, a ópera transcende a vida, ao misturar-se e confundir-se com a ψυχή, expressando-se como ἐμπειρία transcendente, porque celebra a vida e a morte em todas as suas dimensões. A ópera é um poder absoluto.

A narrativa da ópera expressa o trágico, pois, à semelhança da tragédia ática, a ópera é amoral, espelhando os conflitos humanos também nos deuses, o que Tippett consegue claramente ao identificar Andrómaca, Hécuba e Helena com as deusas Atena, Hera e Afrodite, respectivamente. Da mesma forma, em nenhuma das artes se lida propriamente com mitologia, mas sim com o mundo.

⁸⁴ «Respiration is exchange, and exchange is the present life (cf. Jean-Louis Barrault, "The Theatrical Phenomenon," *Educational Theatre Journal*, vol.17, nº2, Maio 1965, p.100). A ideia, em relação à arte dramática, provém da Escola de Stanislavsky (cf. C. Stanislavsky, *op.cit.*).

⁸⁵ V M. Tippett, "The Ressonance of Troy: Commentaries and Essays on *King Priam*", in M. Bowen (ed.) *Tippett on Music*, pp. 210-219, para compreender o contributo do teatro para o seu trabalho, enquanto compositor e escrevedor de libretti. V. também, M. Tppet, *Those twentieth-Century Blues*, *passim*.

⁸⁶ Derivamos a metáfora da palavra inglesa para designar o que acontece no palco: To *Play*. A palavra alemã para designar a ópera também contém este elemento: *singspiel*.

⁸⁷ Vimos supra neste trabalho, p. 14, como o épico prepara a interrogação humana. Agora, com a ideia heraclitiana de jogo de escondidas (*vide*. fr 123 φύσις κρύπτοθαι φιλεῖ (a verdadeira constituição das coisas gosta de se ocultar), Cf. G.S.Kirk [et al.], *Os Filósofos Pré-Socráticos*, 7ª ed., Lisboa, Gulbenkian, 2010 p.199), podemos completar o nosso raciocínio, olhando o épico como o lugar onde a força da juventude expõe o homem entusiasticamente aos perigos da vida, pois o jorrar de vida de força epicamente inesgotável não confronta o homem com a sua real fragilidade e finitude. Mas será esta brincadeira, com os seus revesses, que o entregará à maturidade do questionamento trágico, transfigurando o herói da força e perícia, no amador da condição humana, aquele cuja claridade é inesgotável, revelando que «Uma coisa é compreender e outra é brincar» (cf. Santo Agostinho, *op.cit.*, XI, xii).

⁸⁸ Cf. J.-L. Barrault, "The Theatrical Phenomenon," *Educational Theatre Journal*, vol.17, nº2, Maio 1965, p. 3.

⁸⁹ Cf. P.Conrad, *op.cit.*

Por último, perguntamo-nos se a narrativa construída na ópera, ou seja, no *libretto* e na música é trágica, também, porque poderá comunicar as categorias que dizem o trágico⁹⁰. O *conflito* entre imperativos antagónicos é formulado no prelúdio, sem palavras, pela imposição de trompetas e fanfarras, a que se une o choro de Páris. O conflito musical espraia-se, elucida Clarke⁹¹, estilizado, nos actos II e III, em diversas permutações de instrumentos de sopro, piano e de tímpanos, que, de alguma forma, recuperam pontos de contacto com a violência do prelúdio. A voz também contribui para a narrativa musical do conflito, na medida em que se expressa, nos momentos mais intensos, sem palavras, exprimindo horror e desespero. Os exemplos mais significativos são o grito de guerra de Aquiles, assim como as vozes corais que envolvem o ambiente em horror mediante a repetição da palavra, *war*. Poderá a *necessidade* de agir impor-se mediante a sonoridade rápida, agitada e inquieta, por exemplo, a dos violinos marcados *con forza veloce non legato*⁹², como é o caso do tema de Hécuba. Mas também poderá ser dita por gestos que se escutam primeiramente como *conhecimento*⁹³, para serem ouvidos uma segunda vez indicando *necessidade*, ligando as duas categorias como rostos de uma só. E o que mais? E mediante que elementos? O *conhecimento* sendo, em *King Priam*, fonte de tormento desde a primeira revelação, poderá dizer-se entre a necessidade de alternar gestos, comunicados essencialmente, por instrumentos de sopro, percussão e cordas, que ora aumentam a tensão, ora a relaxam? E que mais completaria esta categoria? Poderá a *liberdade* ser expressada pelo ritmo estático, da dança entre trombetas, flauta, oboé, clarinete e corneta, marcado por um *brillante, sub-leggiero* que cresce em tensão, para logo ser relaxado? Não será, no entanto, por acaso que este procedimento está ligado a Páris. No que diz respeito à categoria *culpa*, o gesto de ritmo lento e marcadamente doce, cujo som se escuta em queda de tensão relaxada, enquanto o piano, fagote e contra-fagote dizem na sua linguagem feita de angústia, a dolorosa interrogação de Príamo: ‘What now?’ Este é apenas um momento em que esta categoria se expressa, haverá outros? Como se dizem? E a categoria *destino*, poderá ser dita pelo gesto marcado pelo *staccato* e pela inevitabilidade das trombetas unidas à percussão, num ritmo apressado, de tensão crescente? Certo é que esta concentração de matéria se acha no segundo solilóquio de Príamo e se trata de um procedimento épico, na medida em que Tippett utiliza uma série de emoções, em sequência, para um τέλος dramático⁹⁴ de um ponto de vista etiológico.

Trata-se de uma obra cujo sistema harmónico acompanha o trágico, na medida em que neste, o homem se acha sozinho e inquiridor e, naquele, a atonalidade que a caracteriza revela um sistema desprovido de centros tonais. Por outras palavras, se na harmonia tonal se verifica interdependência dos diferentes graus da escala, relativamente a uma nota ou acorde, que é o centro que atrai os sons mais próximos, na

⁹⁰ Apresentamos apenas um exercício interrogativo sobre a possibilidade de aplicar as categorias trágicas achadas por Serra, *Pensar o Trágico*, Lisboa, Gulbenkian, 2006, à música de *King Priam*, especificamente e, alargando o escopo da nossa interrogação, como se dizem estas categorias em cada alfabeto musical que faz cada ópera?

⁹¹ Cf. D. Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett*, pp.76-79.

⁹² Cf. R. Pollard, *op.cit.*, p.92.

⁹³ Cf. R. Pollard, *op.cit* p. 97, que deverá ser lida em conjunto com pp.136, 138-9.

⁹⁴ Cf. R. Pollard, *op.cit*, p. 97.

escala atonal não se verifica, naturalmente, repouso, não há resolução, nem atracção, nem mesmo dissonância, pois todos os graus desta escala, à semelhança dos caracteres de *King Priam*, possuem o mesmo poder funcional, expressando cada um a sua individualidade, que é apresentada numa perspectiva abolidora de precedências de um carácter sobre o outro. Por este motivo, alguns autores, como Schoenberg⁹⁵, preferem o termo pantonal ao termo atonal. Porém, encontra-se no solitário afastamento a necessidade de uma fuga para o centro, quase sempre assinalada de passagem⁹⁶. Pode concluir-se que a tonalidade apresenta um temperamento igual, contudo, uma escuta atenta apercebe-se das sementes geradoras da atonalidade que são as características particulares contidas naquilo que é, geralmente, percebido como igual. Da mesma forma, o homem trágico contorse-se, ora entre a emergência de Dioniso, ora de Apolo.

As opções musicais reflectem o exercício de aplicação da quarta regra definida pelo compositor, de acordo com a qual «[...] in opera the musical schemes are always dictated by the situations»⁹⁷, o que parece contradizer a sua metodologia geral, mas, na verdade, constitui a afirmação da sua crença, que considera «[that] the subject is perhaps the stimulus» para a aventura de criar um estilo novo, simpático «with the purpose and ethos of the story»⁹⁸.

⁹⁵ Cf. M. Kennedy (ed.), *The Oxford Dictionary of Music*, Oxford, University Press, 1997.

⁹⁶ Cf. Tomás Borba, Fernando Lopes Graça, *Dicionário de Música: ilustrado*, Lisboa, Cosmos, 1956.

⁹⁷ M. Tippett, “The Birth of an Opera”, in *Moving into Aquarius*, pp.50-66, p.60.

⁹⁸ M. Tippett, “The Resonance of Troy”, in M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, pp.209-219, p.212.

Parte I

I – Do Épico e da Tragédia

1 - Da *Ilíada* a *King Priam*: do Poema Épico à Ópera Trágica Contemporânea

Não constitui novidade afirmar que a tragédia é semente gerada na epopeia. Com *King Priam* não foi diferentemente. Encontramos, certamente, na *Ilíada* vultos trágicos, mas ainda sem a dimensão que nos coloca perante o homem enquanto enigma para si próprio, como o vamos encontrar na citada ópera, à semelhança da tragédia ática. O que encontramos naquela primordial forma de pensar o homem é uma visão excêntrica, dado que todas as acções individuais são realizadas em função do indivíduo enquanto elemento de um grupo. Não obstante, encontramos pormenores centrífugos que deixam adivinhar o homem em confronto consigo, como o iremos encontrar na tragédia e, em particular, na obra que nos motiva este trabalho. Ocupemo-nos, então, de expressões do conteúdo trágico⁹⁹ encontradas na *Ilíada*, mantendo o olhar direccionado para a fragilidade da condição humana, centro trágico de *King Priam*.

Partindo de uma afirmação de Robert Payne¹⁰⁰, Michael Tippett¹⁰¹ permite-nos uma primeira apreciação da linhagem homérica da sua segunda ópera. Escreve o compositor o seguinte: «"When Schliemann went in search of Troy, he was searching for the fountainhead of Western Civilization". But it is not Troy itself but the poet Homer who is a fountain-head. In writing *King Priam*, I certainly drank water from this fountain. Yet *King Priam* does not imitate Homer. There is nothing in Homer which makes Priam the central figure of the story as the opera does. One does not go to a past work of art for the past, but for the present. It becomes one's own work, to live or die on its own merits». A guerra de Tróia, as suas causas e as figuras aí envolvidas não interessam, pois, ao nosso compositor. Pelo contrário, preocupam-no essencialmente questões como o sofrimento humano na guerra, o xadrez que os homens jogam nas suas relações, a confrontação do homem consigo próprio, as questões éticas, as vozes femininas relativamente a questões morais, a dor e o prazer da reconciliação de opostos, o livre arbítrio, enfim, a dança trágica entre o Homem e o Destino¹⁰² e o achamento de fragmentos de significado, claramente afirmados pelo Coro de *King Priam*: «Perhaps in the end, a glimmering of sense, a residue of meaning» (Acto I, Interlúdio).

Dotado do que T.S. Eliot¹⁰³, instruído pelas *Confissões*, denomina 'sentido histórico', Tippett empreende uma leitura selectiva da matéria arquetípica, onde encontra os princípios orientadores do seu propósito. Justifica-se esta permanência nas

⁹⁹ Cf. entre outros, S.E. Bassett, "Three Threads of the Plot of the Iliad", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 53, 1922, pp.52-62 e M. Tait, "The Tragic Philosophy of the Iliad", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 74, 1943, pp.49-59, que segue e cita o pensamento de C.M. Bowra e Bassett.

¹⁰⁰ Cf. *The Gold of Troy*, London & New York, 1959, p.151.

¹⁰¹ Cf. "The Resonance of Troy", in M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, p. 216.

¹⁰² «This really is the essence of *King Priam* [...]». (Cf. M. Tippett, "The Resonance of Troy", in M. Bowen (ed.), *Tippett on Music* p. 217.

¹⁰³ «[...] a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his own contemporaneity» (cf. T.S. Eliot, *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1980, p.14; também cit. por S. Robinson (ed.), *Michael Tippett: Music and Literature*, Intro., p.8)

palavras da primeira teorização onde se reflecte seriamente sobre a tragédia, ainda hoje plenas de significado: «na tragédia [...] os poetas prendem-se a nomes reais e a razão disso é que o possível é fácil de acreditar»¹⁰⁴.

O épico apresenta a concepção de vida de uma sociedade que nos permite reflectir sobre a condição dos homens enquanto agem e cumprem a sua vocação, na realização da sua ἀρετή. Esta assumirá, em *King Priam*, a forma de piedade, que analisaremos, justificando este caminho na claridade do raciocínio aristotélico. Da *Ilíada*, Tippett trabalha essencialmente sobre a aura de compaixão e a tensão do conflito, acontecidos dentro dessa imensa família arquetípica que é a *Ilíada*, onde encontramos diferentes classes sociais, destinos individuais e colectivos, piedade, entre outras características. A sublime exuberância da palavra na *Ilíada* é, em *King Priam*, encontrada sob a forma de um discurso económico e sóbrio, expressando-se o sublime na emoção e na altitude intelectual e afectiva. Na *Ilíada*, Tippett encontrou diversas histórias que reuniu numa família de seis elementos, onde pôde explorar as relações humanas num contexto que considerava constituir «[the] true bed-seed of all drama»¹⁰⁵. Esta aproximação foi conseguida através da mudança de perspectiva, contando-se a história do ponto de vista dos troianos e não dos Gregos, o que lhe permitiu mostrar a tensão entre a vida pública e a vida privada, ao fazer pela primeira vez do rei Príamo o centro de onde tudo irradia, revelando, com este procedimento, como entendeu Ian Kemp¹⁰⁶, «[a] remarkable psychological insight». O filho de Peleu e Pátroclo são os únicos Gregos que Tippett conserva na sua história, dada a relevância para a sustentação do seu eixo temático, i.é, o livre arbítrio¹⁰⁷, uma vez que a decisão de vingar a morte de Pátroclo mantém o dominó de morte e assegura o aproveitamento e elaboração do encontro com Príamo para a expressão do pensamento de Tippett.

No contexto homérico, o homem defronta-se, ainda, com os deuses, forças poderosas que se lhe opõem, ao mesmo tempo que, imperturbáveis ou simpáticas, comentam a condição humana. Vai-se, assim, construindo a insula trágica da condição humana que, evoluindo do herói épico, revela o herói trágico. Em *King Priam* tal expressa-se repetidas vezes mediante a natureza enigmática da escolha, que torna os homens prisioneiros¹⁰⁸.

Sobre a presença da *Ilíada* no *libretto* que estudamos, importa ainda comentar mais especificamente estas forças poderosas que se opõem ao homem. Os deuses em

¹⁰⁴ Aristóteles, *Poética*, 1451b, 15-18. Sobre o mito, a bibliografia é naturalmente extensa, mas o aspecto que desta afirmação nos importa reter, isto é, a “verdade” do mito, ou melhor dito, a sua necessidade, pertinência e validade para as sucessivas gerações, pode ser encontrado em José Pedro Serra, “Pedagogia e Exemplo na Historiografia Grega”, in *Euphrosyne: Revista de Filologia Clássica*, Nova Série, vol. XIV, INIC, CEC, 1986, particularmente, pp.55-58.

¹⁰⁵ «So that by going into the city I went towards the abiding problems of personal human relationships within the family. This is the true seed-bed for all drama», M. Tippett, “The Resonance of Troy: Essays and Commentaries on *King Priam*”, M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, p.217; tb. cit por I. Kemp, *Tippett: The Composer and the Musician*, p. 356.

¹⁰⁶ Cf. I. Kemp, *Tippett: The Composer and the Musician*, p. 358.

¹⁰⁷ Cf. I. Kemp, *Tippett: The Composer and the Musician*, p. 358.

¹⁰⁸ Cf. M. Tippett, “Too Many Choices”, in *Moving into Aquarius*, p.139.

Homero são assunto complexo¹⁰⁹ e se, por vezes, Zeus parece comandar o destino, outras confunde-se com este, para num dado momento surgir como um sopro partilhado com o destino. A questão central, quando colocada a par de *King Priam*, consiste no facto de se verificar uma certa comunhão cósmica no convívio promíscuo entre mortais e imortais, o que não se verifica na ópera, onde encontramos uma elaboração da ideia que conhecemos da tragédia ática, a de que o homem já não partilha o cosmo sem se interrogar. Assim, na *Ilíada*, se numa ocasião se mostra imperturbável perante o destino dos homens, noutra revela-se dorido como um pai que vê os filhos sofrer. Nas suas múltiplas desdobragens, Zeus homérico¹¹⁰ é o comentador distanciado da trágica condição humana, sendo chamado a interferir no seu destino, porém sem o ditar plenamente, uma vez que parece obedecer a algo que dita os destinos de todos, mesmo dos deuses, ou seja uma força inteligente, ordenadora e causa de tudo. As ocasionais, e insignificantes vitórias entre os homens são aproveitadas por Tippet que as acha irónicas, manipulando-as de “uma certa forma”. Por exemplo, servindo-se da figura do deus alado como mensageiro¹¹¹ de Zeus, não para auxiliar, mas para desencadear a acção, expondo a impotência humana. Vejamos como:

«Hermes: Divine go-between, that’s who I am

Hermes the messenger. I run errands from the gods and goddesses

I bring a message from Zeus.

Hermes to Paris: Yet you must choose. By Zeus command

Paris: How shall I give the apple to one, and escape the wrath of the others?

Hermes: You will not escape. That is the law of live». (Acto I, cena 3)

Constata-se que aquele que entrega a mensagem de Zeus é o mesmo que comenta a acção com distanciamento, num tom impassível e ironicamente empenhado em desencadear a acção. Hermes assume também a função de coro trágico, o que, vindo de um deus que é também o deus do engano, reforça ironicamente a fragilidade da condição humana. Acompanhando a ressonância de Tróia em *King Priam*, notamos o aproveitamento do sentido de festa em que decorre a acção na *Ilíada*. Assim, para compreendermos esta atitude perante a vida, no nosso entendimento, embora de uma forma mais sintética na ópera que nos ocupa, importa demorarmo-nos no conceito «festa». Este é, antes de mais, algo sagrado e merecedor de profundo respeito, sendo este o sentido que também encontramos em *King Priam*. Vários são os momentos em

¹⁰⁹ Entre a vasta bibliografia, veja-se, v.g.: W. F. Otto, *The Homeric Gods: the Spiritual Significance of Greek Religion*, London, London, Thames and Hudson, 1979; A.W.H.Adkins, "Homeric Gods and the Values of Homeric Society," *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 92, 1972, pp.1-19; B.C. Dietrich, "Views of Homeric Gods and Religion", *Numen*, vol.16, Fasc.2, December 1979, pp.129-151. Esta complexidade foi, de certa forma, aproveitada por Tippet, na medida em que a interferência divina se umas vezes parece indubitavelmente ditar o destino dos homens, outras vezes revela-se na sua φύσις, o que faz com que o livre arbítrio não seja liberdade total, apesar de o caminho não poder ser outro. Sobre esta questão, falar-se-á no capítulo sobre o livre arbítrio.

¹¹⁰ Cf. IX, 502-12.

¹¹¹ O deus Hermes, na *Ilíada* protegeu Príamo, por ordem divina, durante o caminho para a tenda de Aquiles (XXIV, 353-468).

que, na *Iliada*, se presta honra à dádiva da vida, na actualidade humana. Um desses momentos é a recepção da embaixada na tenda de Aquiles (IX, 191-657), outros momentos são as libações e oferendas com que se preparam para enfrentar os desafios da vida, outros ainda têm lugar dentro de paredes, como é exemplo o banho que espera o marido cansado da refrega da batalha (XX, 444). Continua o festejo, por exemplo, quando os heróis se cumprimentam (VI, 215-231), na própria maneira de os identificar, reveladora de reverência pela ascendência, assim como a adjectivação aplicada às armas é respeitadora do sentido de excelência dos heróis, que as usam como extensão da sua acção heróica. A intimidade é festejada na preparação do corpo como se este fosse um templo, começando pela limpeza, continuando no acto de perfumar e terminando nos adornos (XIV, 170-186).

Em *King Priam* não encontramos a abundância de exemplos que observamos na *Iliada*, ainda assim, discernimos um sentido geral de festa apreendido do canto à existência humana, na sua tentativa de libertação das teias que a condicionam. Mais especificamente, o festejo na *Iliada* faz-se, sobretudo, com um forte sentido ético, que também se encontra em *King Priam*, contudo, se no poema homérico só com alguma imaginação¹¹² se pode falar em dionisismo, em *King Priam* é possível encontrar, no labirinto da condição humana, os trilhos do festejo dionisiaco no percurso descrito por uma maleável linha mista, onde o deus do natural se encontra não pacificamente com o deus do intelectual. O dionisiaco manifesta-se, assim, por um lado, de uma forma óbvia e, por o outro lado, de uma forma mais elaborada. No primeiro caso, revela-se no ambiente de caça, numa cena inteiramente inventada por Tippet, mas que recupera os traços distintivos da solaridade do herói, assim como os de Páris homérico, enquanto a nobreza se expressa, em linguagens diferentes, em ambas as obras na acção. Desta forma, a excelência do herói é transmitida pelo jovem Heitor exibindo as suas proezas («Father, you stay here, while I show you my skill», Acto I, cena ii) perante o seu pai e os demais jovens caçadores, assim como na afirmação do desejo do jovem Páris de querer ir para Tróia para ser um jovem herói («I will be a hero too [...]», Acto I, cena ii). O aspecto dionisiaco concentra-se, sobretudo no contexto em que Páris surge em defesa de um touro, que declara ser seu (amigo, também) porque o monta: «The bull is mine because I ride him», (Acto I, cena ii). Revelam-se, assim, elementos de natureza telúrica, evocativos do festejo, simbolizados no touro, cuja corpulência, cujo resfolgar e cuja presença na paisagem transmitem uma comunhão cósmica entre expressões de uma unidade. Páris não foi ensinado a montar o touro, monta-o porque ali se gera uma respeitosa comunhão cósmica¹¹³, porque não há domínio, mas convívio. O texto é claro: «The bull is mine because I ride him».

¹¹² Cf. José Pedro Serra, *Aspectos do Dionisismo na Literatura Grega*, cap. VII.

¹¹³ Cf. R. Donington (cf. "Words and Music", in I. Kemp (ed.), *Michael Tippet: a Symposium on His Sixteenth Birthday*, London, Faber and Faber, 1965, p.109) encontra-lhe sombras de Mitras, deus solar para os Romanos, aquele que matou o touro primordial. Na Grécia, sobretudo na época Helenística, Mitras é identificado com Apolo, aquele que vê toda a verdade. Com efeito, é um caminho legítimo para pensar a figura de Páris cujo desejo lhe abre o caminho das possibilidades, do questionamento, aclarando-lhe uma silhueta trágica porque o faz errar por diversos trilhos que o confrontam com a sua verdade, com a sua φύσις.

Declara igualmente o adolescente¹¹⁴ «I love my father and my home but I want adventure. I choose, I choose the life of Troy [...]» (Acto I, cena ii). A φύσις do Páris de Tippet inspira-se levemente na homérica, que nos apresenta o herói vocacionado para a sua natureza¹¹⁵, de tal modo que nem mesmo Helena o reconhece como herói típico. Vejamos exemplos dos textos.

*Ilíada*¹¹⁶:

"ἦλυθες ἐκ πολέμων· ὥς ὥφελες αὐτόθ' ὀλέσθαι,
ἀνδρὶ δαμῆϊς κρατερῶ, ὃς ἐμὸς πρότερος πόσις ἦεν.
ἦ μὲν δὴ πρὶν γ'εὔχε' ἀρηϊφίλου Μενελάου
[...]
ἀλλ' ἴθι νῦν ρηκόεσσαι ἀρηϊφίλον Μενέλαον
ἐξαυτίς μαχέσασθαι ἐναντίον· ἀλλὰ σ' ἔγωγε
παύεσθαι κέλομαι, μηδὲ ξανθῶ Μενελάῳ
ἀντίβιον πόλεμον πολεμίζειν ἡδὲ μάχεσθαι
ἀφαδέως, μή πως τάχ' ὑπ' αὐτοῦ δουρὶ δαμήῃς."
Τὴν δὲ Πάρις μύθοισιν ἀμειβόμενος προσέειπε·
"μή με γύναι χαλεποῖσιν ὀνείδεσι θυμὸν ἐνιπτε·
νῦν μὲν γὰρ Μενέλαος ἐνίκησεν σὺν Ἀθήνῃ,

κείνῳ δ' αὖτις ἐγώ: πάρα γὰρ θεοὶ εἰσι καὶ ἡμῖν.
ἀλλ' ἄγε δὴ φιλότῃτι τραπέομεν εὐνηθέτε [...]"

King Priam:

«Hector: So, you've given up fighting! I'm not surprised.

¹¹⁴ Notamos o momento épico que Tippet escolhe para o reencontro com a casa de origem. A adolescência é a idade da exploração das possibilidades da vida, sendo os heróis épicos, nem sempre adolescentes, mas sempre homens jovens com apaixonada adição a algo.

¹¹⁵ A este propósito, veja-se, entre outros, J.A.Scott, "The Choice of Paris in Homer", in *The Classical Journal*, vol.14, n° 5, Feb. 1919, pp. 326-330.

¹¹⁶ Cf. III, 428-441. («Voltaste da guerra. Quem me dera que lá tivesses morrido, Vencido por um homem mais forte, como é o meu primeiro marido! Na verdade te vangloriaste no passado de seres melhor que Menelau [...] Vai lá agora desafiar Menelau, dilecto de Ares, para de novo Combater contigo, corpo a corpo. Mas eu própria te mando desistir: contra O loiro Menelau não combatas um combate corpo a corpo nem queiras Contra ele lutar insensatamente, para que não sejas vencido pela lança dele. A ela respondeu Páris com estas palavras: Mulher, não fales ao meu coração com duros insultos, Hoje venceu Menelau com a ajuda de Atena; mas outra vez serei eu a vencê-lo: também tenho deuses que me ajudem. Mas vamos agora para a cama e voltemo-nos para o amor».)

You're mad about women, you pretty boy [...]

Prince handsome Paris, turns coward? [...] You had a chance,
an hour back in battle with the avenging Greeks, to meet
the husband face to face. You failed it, as you did at
Sparta; turned the back and ran away.

Where to? What for? To go to Helen

[...]

Paris: Hector, you may be right to call me names.

Yet I wish you were not so like a living hammer.

You tire me. And once for all, my good looks
are my birthright, to be envied not despised.

I ran away from Menelaus I know and Helen
is angry. But I fight as well as any Trojan after you.

[...] Has Hector gone already? Yet I'm swift enough
to catch him» (Acto II, cena I)

*Ilíada*¹¹⁷:

Ἕκτορ ἐπεὶ με κατ' αἴσαν ἐνείκεσας οὐδ' ὑπὲρ αἴσαν,
τοῦνεκά τοι ἐρέω· σὺ δὲ σύνθεο καί μιν ἄκουσον·
οὗ τοι ἐγὼ Τρώων τόσσον χόλῳ οὐδὲ νεμέσσι
ἤμιν ἐν θαλάμῳ, ἔθελον δ' ἄχρῃ προτραπέσθαι.
νῦν δέ με παρειποῦς' ἄλοχος μαλακοῖς ἐπέεσσιν
ῥοῖσ' ἐς πόλειμον· δοκέει δέ μοι ὥδε καὶ αὐτῷ
λώϊον ἔσσεσθαι· νίκη δ' ἐπαμείβεται ἄνδρας.
ἄλλ' ἄγε [...] ἢ ἴθ' , ἐγὼ δὲ μέτειμι· κινήσεσθαι δέ σ' οἶω.

Com as devidas diferenças formais, de que não nos ocuparemos, é, assim, que discernimos no texto homérico a silhueta do Páris de Tippet. O filho mais novo de Príamo não combate, não por cobardia, mas indulgência de si e, quando acusado de lassidão, entrega-se à pugna. Escutemos ainda mais um exemplo, que dá consistência a esta leitura:

¹¹⁷ Cf. VI, 333-341. («Viu-o Heitor, que o repreendeu com palavras humilhantes:

Estranha criatura! Não te fica bem estares para aí amuado.
As tropas morrem em torno da cidade e da íngreme muralha,
em combate; e é por ti que a guerra e o grito da refrega lavram
em volta da cidade [...] Vá, levanta-te, antes que a cidade se
abrase em fogo ardente.
A ele deu resposta Alexandre de aspecto divino:
Heitor, visto que me censuras com razão, e não para lá da
razão, por isso te falarei: e tu presta atenção e ouve o que te digo.
Não é por raiva e ressentimento contra os troianos que me sento
no tálamo, mas porque quis ceder à tristeza.
Já a minha esposa me tentou convencer com palavras suaves
a voltar para a guerra: e também eu reflecti para mim próprio que
tal seria a melhor coisa. A vitória alterna por entre os homens.
Mas espera tu agora, [...] ou então parte, e eu te seguirei;
penso no entanto ultrapassar-te».)

Ilíada:¹¹⁸

"Δύσπαρι εἶδος ἄριστε, γυναιμανὲς, ἡπεροπευτὰ,
αἶθ' ὄφελες ἄγονός τ' ἔμειναι ἄγομός τ' ἀπολέσθαι·
[...] πόντον ἐπιπλώσας, [...]
μιχθεὶς ἄλλοδαποῖσι γυναῖκ' εὖειδέ' ἀνῆγες
ἔξ ἀπίης γαίης, νυὸν ἀνδρῶν αιχμητῶν,
πατρί τε σῶ μέγα πῆμα πόλῃ τε παντί τε δήμῳ,
[...] οὐκ ἂν δὴ μείνειας ἀρηϊφίλον Μενέλαον;
γνοίης χ' οἴου φωτὸς ἔχρεις θαλερὴν παράκοιτιν·
οὐκ ἂν τοι χραίσμη κίθαρις τά τε δῶρ' Ἀφροδίτης,
ἣ τε κομη τό τε εἶδος, ὅτ' ἐν κονίῃσι μιγείνς. [...]"

King Priam:

«Paris: Your first and dearest son, the hero Hector – [...]

Achilles has killed him, and shamefully misused him.»

[...]

Príamo: And you have dared to come and tell me.

Courageous to tell a stricken father truth, afraid to fight.

Hector was a hero. You're but a playboy. [...]

Paris: [...] I am your son. I am no coward. You will not see

¹¹⁸ Cf. III, 39-55. («Páris devasso, nobre guerreiro somente na cuidada aparência, Desvairado por mulheres e bajulador! Quem me dera que não tivesses nunca nascido, ou que tivesses morrido sem teres casado! [...] Foi assim que partiste [...] e ao chegares a um povo estrangeiro Trouxeste uma bela mulher de terra longínqua, nora de homens lanceiros, Como grande flagelo para teu pai, para a cidade, para o todo o povo [...] [...] Não te aguentarias em combate contra Menelau dilecto de Ares? Ficarias a saber de que têmpera é o homem cuja linda mulher possuis. De nada te serviria a lira ou os dons de Afrodite, muito menos os teus penteados e beleza, estatelado no pó [...]).»)

me more till I have killed Achilles, and avenged my brother». (Acto III, cena 2)

Páris é uma figura tipo muito importante no texto. Na verdade, se Páris não existisse, a narrativa também não existia. O que procuramos defender é a sua ligação com o dionisiaco¹¹⁹, encontrando-lhe um sentido que ultrapassa a óbvia questão ctónica, simpática com o natural, que acima referimos. À semelhança de Dioniso, Páris é estrangeiro, não porque pertence a outra terra, mas porque a sua actualidade faz com que seja considerado estranho¹²⁰. Nascido na πόλις, foi expulso desta, mas porque faz parte desta, a πόλις reintegra-o, recuperando-o do meio natural, onde se encontrava, vimo-lo, em harmonioso respeito com os seus elementos, possuído pelo deus - lembremos as palavras de Príamo: «There was a god or devil in that boy!» (Acto I, cena ii). Tal naturalidade no meio contrasta vivamente com a atitude do grupo de caça que veio do palácio de Príamo. Encontramos uma tonalidade dionisiaca no instinto, mas não no que desencadeia esse instinto, i.é, o grupo não caça por uma razão sagrada, nem mesmo para se nutrirem. A caça é, também, sinónimo de diversão cosmicamente desequilibrada, que continua na tentativa de captura do touro, o que expressa mais uma tentativa de estabelecimento da ordem apolínea, a mesma que motivou a supressão de Páris do reino de Príamo (Acto I, cena i). São, pois, forças que ameaçam a serenidade do deus da lira, que se quer imperturbada, controlada. Páris é esta ameaça, Heitor é a sua garantia (Acto III, cena iii). Mas Dioniso não é controlável, emergindo mesmo do apolíneo Heitor (Acto II, cena i, cena iii), assim como facilmente quebra a rigidez cosmopolita de Hécuba. Nos primeiros minutos da ópera fica claro o binómio Dioniso-Apolo, cujos caracteres tipo são, respectivamente, Páris e Heitor, como a grande silhueta trágica a analisar durante as quase duas horas, aproximadamente o mesmo tempo de uma tragédia ática, que compõem esta ópera de curta duração. A alternada vitória de um deus sobre o outro¹²¹ é, porém, aparente. Dissémos acima que a πόλις precisa de Páris. De facto, Heitor e Príamo sentem claramente fascínio por aquele¹²², o que expressa a necessidade da frescura do sopro forâneo à πόλις, exigindo, porém, que esse sopro anime formas apolíneas («[...] you must learn to drive horses and chariots», Acto I, cena ii), pois a πόλις só pode sobreviver em equilíbrio regado. Ora, nesta intersecção formada pela necessidade apolínea e a curiosidade dionisiaca, forma-se uma ilha que não é propriamente dijuntiva, pois os elementos que a formam são manifestações de

¹¹⁹ A ligação é, igualmente, notada por D. Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, particularmente, cap.3, onde o autor afirma que a alteração da representação dionisiaca em *King Priam* faz honras a uma tradição trágica grega. Se *King Priam* não traz a dissolução do individual no colectivo, não se lhe pode negar o exercício de recriação dionisiaca, apesar de tão diferente da possessão divina presente na fecundidade celebrativa a que assistimos na sua primeira ópera.

¹²⁰ Cf. José Pedro Serra, *Aspectos do Dionisismo na Literatura Grega*, 1989, particularmente, cap.I; para o conceito «estrangeiro», que relacionamos com um dos aspectos do dionisismo, v. também G. Simmel, *Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Leipzig: Duncker & Humblot, 1908.

¹²¹ Cf. Tippett, "The Birth of an Opera", in M. Bowen (ed.), *Music of the Angels*, p.64.

¹²² Este aspecto pode ter outra leitura, particularmente se lido comparativamente com a abordagem tippetiana, declaradamente homoerótica, da relação entre Pátroclo e Aquiles (cf. D. Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics* p.69). Porém, considerando o *caueat* de José Pedro Serra, *Aspectos do Dionisismo na Literatura Grega*, p.178, deve fazer-se uma leitura independente dessa interpretação, ao comentar a cena de caça, tendo em conta a identificação, que defendemos, de Páris com Dioniso.

matéria geneticamente relacionada. No entanto, esta insula também não é uma idempotência, evoluindo, assim, para o conflito entre imperativos antagónicos. Diz o texto, «[...] The truth is, once they knew they were brothers, Hector and Paris never got on». Esta frase é pronunciada num momento chave para o desenvolvimento do nosso raciocínio em defesa do dionisismo em *King Priam*, pois acontece incluída nos comentários proferidos pelos convidados do casamento de Andrómaca e de Heitor, que não agradou a Páris, «He did not like it at all». (Acto I, Segundo Interlúdio) O que se apresenta, pois, nestas declarações? Parece claro o regresso à ordem apolínea, inteiramente estabilizada no conceito de cidadão, nascido legitimamente, como garante da continuidade paterna e da πόλις¹²³. Estamos perante o casamento apolíneo, por oposição ao ἱερός γάμος que se encontra na sequência desta cena, o de Páris e Helena¹²⁴. Assim, a oposição que se estabelece espelha a grande questão que sintetiza a obra, a tensão entre razões de estado e ‘razões’ do coração, apesar de nada haver no texto que implique que Heitor e Andrómaca não se amavam, simplesmente se coloca esse assunto entre parêntesis, de forma a aclarar a antagonia entre Apolo e Dioniso. Príamo corrobora também este ponto de vista, diz o rei a Páris «You are not the founding sort» (Acto III, cena iv). Páris-Dioniso não é o ser conformado, é o ser movido pelo respeito gratuito pelo acto, resulta e é força da natureza, é o seu princípio intrínseco. A sua presença, desabrida e conquistadora, contribui para a sua identificação com Dioniso; exemplo de tal são o choro no berço, o achar-se no meio natural, o reingresso na πόλις, a partida da πόλις, a desordem na casa de Menelau, o segundo reingresso na πόλις. Páris é uma ameaça, porque a sua estranheza tem pontos de contacto com o martelo apolíneo que o não consegue comprimir de forma a segurá-lo porque Dioniso renasce sempre. O texto também é elucidativo neste aspecto: «I wish you were not such a living hammer» (Acto II, cena i), diz Páris a Heitor num jogo¹²⁵ de palavras impossível de recuperar em português. Páris e Heitor representam a difícil convivência com a alteridade, não será por acaso que são irmãos. Outro aspecto que concorre para a identificação de Dioniso com Páris consiste na sua proximidade com o deus Hermes¹²⁶. Dioniso é a libertação da forma apolínea, precisada de um zéfiro, pelo que, paradoxalmente, aquele que não é do género fundador é precisamente aquele que desencadeia as condições para uma nova fundação. Páris é ainda caracterizado por uma vivacidade que se poderá aproximar da alegria dionisiaca na sua simpatia com o natural, onde há festa porque há respeito e sintonia e, por esse motivo, não há estrangeiros.

Esta unidade harmónica concretiza-se no amor com Helena. Não é aquele a adúltera luxúria que tanto exaspera Andrómaca (Acto III, cena i) e também não é, assim

¹²³ O conceito de legitimidade é um tanto obscuro. Sobre o casamento legítimo v, por exemplo, E. Hall, "The Sociology of Athenian Tragedy", P.E.E Easterling (ed.), *The Cambridge Companion To Greek Tragedy*, Cambridge, University Press, 1997, cap. 5; Serra, *op.cit.*, cap. IX; M. Massey, *Women in Ancient Greece and Rome*, Cambridge, University Press, 1988, particularmente parte I, 3, 4; S. Blundell, *Women in Ancient Greece*, London, British Museum, 1999; R. Just, *Women in Athenian Law and Life*, London, Routledge, 2001.

¹²⁴ Cf. D. Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, p.83.

¹²⁵ Tippett serve-se da associação do nome *Hector* com *Hectoring* (do verbo ‘dominar’), derivando daqui a imagem do martelo.

¹²⁶ Cf. José Pedro Serra, *Aspectos do Dionisismo na Literatura Grega*, p.45.

o entendemos com Clarke¹²⁷, um impulso procriador e, desta forma, participativo do desejo de imortalidade, o que fica imediatamente claro dado o facto de o casal não ter descendência, sendo este mais um aspecto da condição trágica de ambos. Ao invés, o sexo em *King Priam* é um força vital e autónoma e, neste sentido, também dionisíaca, sendo o seu poder assunto não pouco importante na ópera, dado que funciona como elemento cuja omnipresença se revela irradiante e prismática, aproximando caracteres e influenciando as suas decisões ora actuando directamente no desencadear a acção, ora insinuando-se a um nível subliminar. Contudo, é mais do que isso o que encontramos em Páris e em Helena. Encontra-se o equilíbrio da mesmidade, por contraste com o desequilíbrio da alteridade (Heitor/Andrómaca-Páris/Helena). A filha de Leda e Páris são idempotências, i.é, ambos são vigorosas forças, porém, não iguais, o que resultaria em estéril fusão desprovida de identidade, representando pólos que se atraem equilibradamente, partilhando também entendimento e dinamismo de espírito. Ambos querem por se escolhem e, ao escolherem-se, querem também descobrir a ordem íntima daquilo que são. Helena apresenta traços de razão apolínea, ou melhor, de conhecimento da razão apolínea e, dada a sua abulia, não se coloca a questão que atormenta, mas não detém Páris nas suas intenções. Diz Helena a este: «I may not deny him, he is my husband» (Acto I, cena iii); também se zanga com o segundo filho de Príamo, conforme diz o próprio (Acto II, cena i). Porém, Helena também não nega Páris: «If you fetch me I will go» (Acto I, cena iii); da mesma forma, o segundo filho de Príamo tem algo de apolíneo, afinal quer ir para Tróia «to be a young hero» (Acto, cena ii), assim como acaba por se entregar à pugna, acto que a πόλις considera correcto, honroso e glorioso, mas o seu excursu desviou-o do sentido do respeito, pelo que o abraço que pede ao pai, agora clarificado pela piedade, é impossível, pois o seu acto de vingança não é sequer concebível na abulia ética de Príamo: «You ask too much» (Acto III, cena iii).

Regressando a Páris e Helena, particularmente às suas polaridades sintónicas, verificamos que, para além da atracção, poderá também encontrar-se identificação baseada na ondulação entre os princípios feminino e masculino que Páris integra. O texto refere-se ao segundo filho de Príamo como «you pretty boy», «prince handsome»; «the most beautiful¹²⁸ man», beleza herdada do Páris da *Ilíada*, e ainda directo à sua virilidade um ataque: «he is not man enough to fight».

Helena e Páris levantam outra questão relacionada com mais um aspecto do dionisismo, nomeadamente, o binómio *eros-thanatos*, pois aqui há renúncia - a possibilidade de vivência sem guerra, porém estéril e asignificativa -, escolhendo Páris atravessar o mar, lugar de conotações sagradas, com Helena sabendo que o acto desencadeará a guerra, mas conduzi-lo-á à autodescoberta, constituindo, neste sentido, uma libertação. A entrega de ambos resulta, pois, no respeito pelo ciclo vital, sendo também pura dádiva, dado que a sua relação é hierogâmica¹²⁹, sendo Helena totalmente

¹²⁷ Cf. D. Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, p. 69.

¹²⁸ O adjetivo qualifica, geralmente, o feminino.

¹²⁹ Cf. José Pedro Serra, *Aspectos do Dionisíaco na Literatura Grega.*, p. 189 e todo o cap. IX.

identificada com o ambiente de Dioniso¹³⁰. De igual modo, se as linhas 22 e 23 da ária de Helena, «Love such as this stretches up to heaven and reaches down to hell», exprimem a qualidade dionisíaca da força vital que a une a Páris, simultaneamente sublimam-na ao envolverem-na em humano amor que traz ao par uma alegria para além das palavras e que, por tudo suportar, os faz viver incomensuráveis sofrimentos, porém insignificantes quando comparados com o sair de si para entrar no outro e aí se (re)descobrir sublimado.

Não é somente em Páris e Helena que se encontra o dionisismo em *King Priam*. Na verdade, pode comparar-se ao êxtase báquico aquilo, o que quer que seja, que motiva a corrida extática do filho de Aquiles por Tróia devastada, agitando no ar o filho morto de Andrómaca e de Heitor (Acto IV, cena iv). O dionisismo, entendido na sua dimensão de força vital, sacralidade e de sentido cósmico, termina, porém, onde começa a violência esvaziada daquelas. Por este motivo, quando Clarke cita Paglia a este propósito, comentando a afirmação «the Dyonisiac is no picnic¹³¹» se, por um lado, nos parece correcta a afirmação no que diz respeito à violência a que o êxtase pode conduzir, por o outro lado, em *King Priam* não é por ser violência que é expressão de um aspecto dionisíaco¹³². Outro momento recordado por Clarke¹³³, também encontrado na *Ilíada*, consiste na mutilação do corpo de Heitor; em *King Priam*, porém, Aquiles simplesmente diz: «There is indeed the body of Hector. But cruel though I am, I will not force you to uncover it. It is mutilated shamefully, and by my own hands» (Acto III, cena iii). Ao invés, esta acção profundamente violenta envergonha Aquiles, mas percebe-se aqui, como também na *Ilíada*, um ritual irracional para recuperar a cabeça amada. Diz o texto «For this flesh is Hector's and not – And not – and never – The living flesh of him I loved – The gentle prince, Patroclus» («Achilles sits down sobbing [...]», Acto III, cena iii). No gesto ritual de renascimento e na irracionalidade, recupera-se, de certa forma, a sacralidade e a violência dionisíaca. Assim, quando falamos do dionisismo em *King Priam*, parece-nos preferível falar em momentos que integram traços que compõem aspectos do dionisismo, mas que, no seu apercebimento geral, como os indicados por Clarke, são expressão de vingança e luxúria sanguinária¹³⁴, actos de crueldade humana que nada têm a ver com a noção tradicional grega.

¹³⁰ Cf. D. Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, p. 84.

¹³¹ Cf. D. Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, p.68.

¹³² Cf. D. Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, p.37, clarifica que «my thesis will be that what is iconic of the changed 'world vision' of *King Priam* is its altered representation of the Dyonisiac [...] I should, I hope, be clear that I refer here to Dyonisus as myth, or as metaphor for those drives within the human psyche which lie outside the jurisdiction of Apollinian reason [...]».

¹³³ Cf. D. Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, p. 68.

¹³⁴ Escreve o autor o seguinte: «What Tippett confronts us with is a modernist vision of a disenchanted world in which humankind's relation to nature is represented in its elemental principles of sex and violence. [...] the chain of events [...] will ultimately cause 'man's innate cruelty' to burst forth in the ensuing war between the Trojans and Greeks. Enactments or accounts of bloodlust, vengeance and cruelty abound in the opera: to wit Priam's gruesome end, the mutilation of Hector's body, the celebration of Patroclus's killing (fittingly enacted as a blood ritual over the corpse [...]), Achilles' chilling war cry, and Andromache's report that as Troy is sacked, 'Achilles's son is raging through the town swinging my own dead child as a club'». (cf. D Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, p.68).

Tippett não apresenta um mundo como preferível ao outro. Ambos são violentos, tal como ambos são também não violentos, enfatizando a emergência do herói trágico como homem do limiar.

Se não é legítimo considerar o dionisismo como herança da *Iliada*, esta, no entanto, emerge da tensão entre Apolo e Dioniso: Páris raptor, ao desafiar o código de honra da ordem apolínea, está na génese do caos que se segue. Em *King Priam*, Tippett, motivado por Stravinsky, considera o dionisiaco como uma necessidade exigida por Apolo, para sujeitar a lei. Daquela, resulta uma retórica sonora¹³⁵ profundamente agressiva, onde Tippett torna tensivo o magma da estrutura principal até à caótica e orgiaca¹³⁶ explosão de som, indicadando um entendimento do dionisiaco como impulso para dominar, dado que esta erupção acontece, sobretudo, em momentos em que o ambiente de guerra sobressai mais e que são os entregues exclusivamente ao som, numa expressão do ‘estar a acontecer’, onde a palavra não tem lugar. A mimese com o natural é total. No entanto, parece-nos a utilização do qualificativo infiel à sacralidade e respeito que o dionisismo também implica e, por este motivo, se se identificar o dionisismo exclusivamente com impulso para dominar e à violência em qualquer circunstância, julgamos que o adjectivo terá de ser outro. Ao passo que, se o termo for aplicado às forças incontroláveis da natureza, por oposição à vivência desrespeitosa que se pode verificar nas regras das relações sociais e inter-pessoais, então não será incorrecto utilizar o qualificativo de forma não exclusiva, indo, assim, ao encontro do pensamento de Tippett. Elucida Clarke: «His preference is to reify human conflict under the idea of ‘forces’ which on the one hand are ‘out there’ – in nature, so to speak – and on the other hand are inherent in the relationships between individuals – in human nature»¹³⁷.

O sentido dionisiaco encontra-se ainda expresso nas sucessivas mortes e renascimentos de Príamo.

No apercebimento do dionisismo em *King Priam*, que acabamos de expor, encontramos matéria para uma resposta parcial e circunscrita a uma obra contemporânea à pergunta formulada por Serra (1989), i.é, qual a relação entre Dioniso e o teatro, particularmente, a tragédia? Assim, *mutatis mutandis*, encontramos o dionisiaco expresso nesta ópera na afirmação que aí se faz da vida na vivência plena de tudo o que é questionável e terrível na existência humana. Estamos, assim, perante uma ópera trágica que existe na incorporação tensiva de Apolo e de Dioniso em que umas vezes o deus estrangeiro emerge, outras vezes imerge, sendo a vitória concedida ao deus da lira num todo envolvente da existência humana num eterno ciclo, cujo enigma deve permancer em aporia, pois, conforme informa o texto, «There are things left out of our science» (Acto I, cena i). A inconclusão a que se chega é, de certa forma, respeitadora

¹³⁵ Cf. Kemp, *Tippett: the Composer and the Musician*, p.365; M. Bowen, *Michael Tippett*, 1982, p.64, cit. por Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, pp.71, 75

¹³⁶ Cf. Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, pp.74-75

¹³⁷ Cf. Tippett, cit. por Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, pp.79-80.

da sacralidade da demanda humana *de regressu* ao aconchego de casa e, simultaneamente, afirmativa da necessidade de mistério como garantia da existência.

Olhados desta perspectiva, os dois horizontes trágicos percebidos por Tippett, i.é, o dionisíaco e o apolíneo, são expressões do mesmo, em que a primeira resolve as convulsões da existência na alegria respeitadora da vida, assim como na violência inerente às forças incontrolláveis da mesma vida, e em que o segundo as resolve na claridade da construção de um olhar mais límpido, mais abrangente e menos ajuizador, também, nesta tentativa, acordar aquelas terríveis forças que não admitem desrespeito pela ordem cósmica. Certamente, o ambiente natural é mimético da vivência relacional do homem com a natureza, assim como das interrelações humanas, pois aquela nada tem de favorável ao humano, podendo este somente assegurar a sua existência mediante uma atitude de respeito e de humildade. Da mesma forma, a ópera é expressiva da necessidade de idêntica atitude entre os homens.

Os textos são, ainda, reveladores da culpa que consumirá as personagens de Tippett, assim como constituem matéria para a acção reveladora da aceitação ou a sua ausência nos caracteres tippettianos. A citada passagem da *Ilíada* é ainda fonte que sustenta a matéria de *King Priam*, na medida em que apresenta o núcleo a partir do qual o conteúdo trágico se adensa e espraia, nomeadamente, a ideia de Páris como flagelo¹³⁸ para Príamo e, visto o pai e o rei serem a mesma pessoa, também para Tróia. Confirmemos esta ideia no texto:

«Hecuba: [...] I fear the meaning of my dream.

Priam: Our wise old man comes now to read it and advise.[...]

Old Man: The dream means that Paris, this child, will cause as by

an inexorable fate his father's death». (*King Priam*, Acto I, cena 1)

Ora, o texto de Homero não só garante que a questão central da ópera seja colocada em termos muito claros, mas também legítima a utilização de matéria mitológica que a antecede para garantir estrutura ao processo de autoconhecimento¹³⁹.

Também na Helena de Tippett se reconhece a cantada pelo aedo. A ambas se salienta a linhagem divina e o estatuto real; a ambas se reconhece um poder que iguala o

¹³⁸ Páris, em *King Priam*, é um herói trágico cuja silhueta se aclara em contraste com a de Heitor. No texto citado, surge como mensageiro de conhecimento (cf. D. Donington, "Words and Music", I. Kemp, *Michael Tippett: A Symposium on His Sixteenth Birthday*, p.111).

¹³⁹ Cf. A. Whittall, "Tippett and Twentieth-Century Polarities", in K. Gloag, N. Jones (eds.), *The Cambridge Companion to Michael Tippett*, Cambridge, University Press, 2013, pp. 3-24.

da morte¹⁴⁰ e ambas permanecem o que são, assertivas, complexas, maduras, pensativas em quietude, responsáveis e respeitáveis, apesar de a Helena homérica ser particularmente complexa. Se na silhueta homérica encontramos uma aura trágica emanante à sua figura, que se afirma como um dos traços distintivos do destino que diz a condição humana, pensamos particularmente na peça que tece. Trata-se de uma tapeçaria de grandes dimensões e de «dobra dupla», em que são representadas «muitas contendidas de Troianos domadores de cavalos e de Aqueus vestidos de bronze: as contendidas que por causa dela tinham sofrido às mãos de Ares» (*Ilíada*, III, vv. 126-129). Ora, o acto de tecer, particularmente uma grande peça, implica tempo, paciência, conhecimento e pensamento. Se a estes juntarmos o tema pouco ortodoxo da imagem que está a representar, encontramos os três aspectos que são relevantes para a nossa argumentação a favor do trágico em Helena. Neste sentido, o seu acto demonstra, por um lado, uma compreensão plena das forças que motivam e movem os homens e que inevitavelmente adquirem o rosto da contendida; por o outro lado, é expressivo de auto-atribuição de culpa, por exemplo, o seu coração é tocado pela doce *saudade do primeiro marido, da sua cidade e dos seus progenitores* (vv.139-140). Helena revela ainda o entendimento e aceitação da existência de um destino implacável e insinuante que a todos envolve e arrasta. Entender-se o seu acto de tecer, não só como a voz feminina, mas também como expressão da sua legitimidade dentro do *oikos*, para além de constituir uma longa e cuidada reflexão – notamos o pormenor da «dobra dupla» e a necessidade de realizar contas não simples para criar o tema que a (pre)ocupa -, que é, simultaneamente, um ritual analítico de celebração e recriação cósmica e, para usar um termo anacrónico, de expiação que, neste contexto, entendemos como expressão finamente pensada da sua história enquanto Helena de Esparta e Helena de Tróia, da História da condição humana e do intrincado tecido formado por esta mistura. Tippet não inclui nenhuma cena com Helena ao tear, porém, o que se pode extrair deste episódio da *Ilíada*, pensando-a à luz do presente, está sintetizado na extensa ária que Helena canta no acto III. Concretamente, o facto de ser a ária mais extensa da ópera confere a Helena o lugar de importância na família que na *Ilíada* lhe é atribuído, quando inicialmente a conhecemos, pelas dimensões e importância do tema tecido, pelo seu silêncio e pelas criadas que a seguem. O tema que tece, transposto para o entendimento contemporâneo, pode ser entendido como escuta atenta das vozes que pensam dentro de si antes de se dizerem e quando o fazem estão a celebrar a vida, compreendida no seu sofrimento e a na sua alegria reavaliando o passado e preparando simultaneamente o presente e o futuro. A ária termina com uma frase introduzida por um pronome interrogativo (*What*), mas percebe-se a intenção de não lhe querer nem saber responder, pois o mistério é um ingrediente precioso nesta celebração que permite compreender a Helena de Tippet como alguém com sentido épico da vida, luminoso sob a sua silhueta trágica.

¹⁴⁰ Cf. J. Kristeva, *Strangers to Ourselves*, Columbia University Press, 1994; B. Clack, *Sex and Death: a Reappraisal of Human Mortality*, Polity Press, 2002; J. Winkler, *The Constraints of Desire: the Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*, Routledge, 1990.

Em *King Priam*, Helena mantém a aura trágica, porém aceita a sua condição desde o início. O conflito é comum a ambas, expressando-se no caso de Helena de Homero por um certo desconforto nostálgico que, porém, não produz efeitos duradouros, cedência que Tippet aproveita para ampliar e isolar em aceitação. O conflito não é ignorado, simplesmente sintetizado, aliviado de culpa e metamorfoseado em hino quiditativo. Vejamos, na continuidade da avaliação de elementos pertinentes da fonte homérica para o nosso texto, dois exemplos das obras em estudo:

Ilíada:¹⁴¹

τοῖοι ἄρα Τρώων ἡγήτορες ἦντ' ἐπὶ πύργῳ.

[...] ἦκα πρὸς ἀλλήλους ἔπεα πτερόεντ' ἀγόρευον·

"οὐ νέμεσις Τρώας καὶ ἐϋκνήμιδας Ἀχαιοὺς

τοιῆδ' ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν·

αἰνῶς ἀθανάτησι θεῆς εἰς ὦπα ἔοικεν·

ἀλλὰ καὶ ὥς τοίη περ ἐοῦσ' ἐν νηυσὶ νεέσθω,

μηδ' ἡμῖν τεκέεσσὶ τ' ὀπίσσω πῆμα λίποιτο."

King Priam:

«Andromache: [...] What of your marriage vows to Meneleaus?

Did you not feel the sacred ties of home?

Oh, but you cannot. A wife is other than a whore [...]

Helen: Let her rave [Andromache]. I, Helen, am untouched.

She cannot know me, what I am. Once, as I came along the walls,

The Old men spoke of me, for so I heard:

¹⁴¹ Cf. III, 154-160. («Assim que viram Helena a avançar em direcção à muralha, Sussurraram uns aos outros palavras apetrechadas de asas: Não é ignomínia que Troianos e Aqueus de belas cnémides Sofram durante tanto tempo dores por causa de uma mulher destas! Maravilhosamente se assemelha ela às deusas imortais. Mas apesar de ela ser quem é, que regresse nas naus; Que aqui não fique como flagelo para nós e nossos filhos»).

“No wonder Greeks and Trojans go to war for such a woman.”

And they spoke well. For I am Zeus’s daughter, conceived when

The great wings beat above Leda. [...]

Intolerable desire, burning ecstasy.

All prices paid, all honour lost in this bewilderment.

Immortal, incommensurable,

Love such as this stretches up to heaven and reaches down to hell.

Hecuba: Oh, that my ears should hear impiety so gross!

Must Troy become a burning hell to salve your vanity?

[...]» (*King Priam*, Acto III, cena 1).

Ilíada:¹⁴²

[...] Πρίαμος δ’ Ἑλένην ἐκαλέσσατο φωνῇ·

"δεῦρο πάροιθ’ ἔλθοῦσα, φίλον τέκος, ἵζευ ἐμείο,

ὄφρα ἴδῃ πρότερόν τε πόσιν πηούς τε φίλους τε-

οὔ τί μοι αἰτὶν ἐσσί, θεοὶ νύ μοι αἵτιοί εἰσιν,

[...] ὥς μοι καὶ τόνδ’ ἄνδρα πελώριον ἐξονομήνης,

[...] τὸν δ’ Ἑλένη μύθοισιν ἀμείβετο διὰ γυναικῶν·

"αἰδοῖός τέ μοί ἐσσι φίλε ἐκυρὲ δεινός τε.[...]"

¹⁴² Cf. III, 161-180 «[...] Mas Príamo com a sua voz chamou Helena.

“Chega aqui querida filha’, e senta-te ao meu lado,

Para veres o teu primeiro marido, teus parentes e teu povo –

pois no meu entender não tens culpa, mas têm-na os deuses [...] e

para me dizeres quem é este homem guerreiro[...]"

A ele respondeu Helena, divina entre as mulheres:

“Venerando és tu para mim, querido sogro e terrível».

King Priam:

Priam: «[...] let Helen come to me. Mysterious daughter, who are you?»

Helen: «I am Helen»

Priam: «Have I been gentle with you?»

Helen: «Neither you, nor Hector, ever by word or deed reproached me»¹⁴³.

Priam: «Why was that, I wonder? Why do I speak gently,

below the screams of the dying, as the city burns?»

Helen: «I cannot tell. I am Helen». (*King Priam*, acto III, cena iv)

As palavras do primeiro texto de Homero fazem de Helena um misterioso arauto da morte, como se, diante da indizível beleza, a vida sufocasse. Contudo, onde a Helena de Tippett fala, ativa, livre e segura de si própria, a cantada pelo aedo é tudo isto de uma perspectiva externa, i.é, são os outros ou a voz do poeta que lhe conferem a aura assustadoramente divina. Ao invés, a Helena homérica quando fala de si¹⁴⁴ é também

¹⁴³ Este texto recupera igualmente o da *Iliada*, XXIV, 762-770. Assim no texto de Homero como no *libretto* de Tippett, Helena representa a atracção para o misterioso e o desconhecido, mas representa também outra coisa. Helena é uma mulher confiante que respira e transpira a sua *existência*, sendo. Por outras palavras, Helena é a mulher para o futuro, apaixonada, cuja condição é diferente das mulheres gregas, que «não tinham direitos políticos de qualquer espécie, [sendo] controladas pelos homens em todas as fases das suas vidas» (Cf. M. Massey, *As Mulheres na Grécia e Roma Antigas*, Cambridge, Cambridge Press, 1988, p. 17). O homem era o *κύριος*. O confronto com o misterioso e com o desconhecido provoca medo, horror e, simultaneamente, uma inexorável impulsão. O sentido que lhe procuramos é, porém, mais profundo. Assim, a questão consiste na seguinte interrogação «O que é isto que envolve alguns numa aura divina?». O medo do desconhecido, em *King Priam*, quando constitui uma ameaça, é central para a problematização da condição humana, para o questionamento de quem somos, pois trata-se de algo que ou não é completamente processado, - como é o caso de Andrómaca e o de Hécuba em relação a Helena – ou, então, é de tal forma apreendido que consitui uma *idiosykrasía* (como é o caso de Páris e Helena), coincidindo com *isso* que motiva a pergunta que não tem resposta. Ora, a figura de Helena serve perfeitamente como expressão dessa incontrolável pulsão humana em que a razão não tem lugar e o pensamento científico não explica e que causa o medo do desconhecido, do incontrolável e que também faz com que as mulheres sejam afastadas ostilizadas e temidas (agrediria Andrómaca Helena se a não temesse, se a não compreendesse?), contrariamente às sociedades matriarcais, onde essa qualquer coisa incontrolável era, de igual forma, identificada com a mulher, mas, ao invés, esta era venerada e não temida. Em *King Priam* e, parece-nos, no texto de Homero, a questão não se reduz à mulher, mas à condição humana, equacionando-se uma idiossincrasia aparentemente não cultivada, mas sim concedida, e que, tanto no texto como na sua recepção revela ser algo tão poderoso que justifica guerras, o que vem reforçar a bruma de mistério que a envolve e que é comunicada através de intensos solilóquios e num *quilting* de gestos musicais, instrumentalmente contidos, mas dramaticamente imensos (cf. Tippett, "The Ressonance of Troy: Modern Times and Metaphysics", in M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, p. 211).

¹⁴⁴ Lefkowitz, chama a atenção para os versos em que Helena se entrega à nostalgia experienciada em relação a Esparta, lacrimejando suavemente (*Iliada*, III, 142-45). Ainda o seguinte excerto: «Cunhado da cadela fria e maldosa que sou, quem me dera que naquele dia quando me deu à luz minha mãe a rajada maligna da tempestade me tivesse arrebatado para a montanha ou para a onda do mar marulhante, onde a onda me levasse antes de terem acontecido tais males [...] (VI, 344-349); Veja-se, S. Blundell, *Women in Ancient Greece*, pp.47-57, onde a autora faz uma síntese de ambas as perspectivas; v. tb. S. Blundell, "Bitch that I am: Self-Blame and Self-Assertion in the *Iliad*," *Transactions*

expressão da culpa e da responsabilidade que, em Tippett, lhe é amargamente atribuída por Andrómaca e censurada por Hécuba. Tendo estes aspectos em conta, compreendemos que Tippett apreendeu o trágico do contraste da natureza misteriosa e dual da silhueta homérica. Prosseguindo a nossa análise, compreendemos que a aura misteriosa de Helena épica gera uma Helena¹⁴⁵ igualmente terrível sob o olhar dos outros, porque se revela autêntica e insubmissa ao *nomos*, não numa atitude de desafio, mas sim de fidelidade e de escuta àquilo que a move, ou seja, Helena tem qualidade trágica entretecida com uma atitude épica perante a vida. Helena representa, ainda, a essência feminina em geral, ela nada busca, apresenta-se em maturidade aberta, nela se dilui e mistura a dualidade humana sem véus. A Helena de Tippett fala pouco, encontrando-se associada à inacção e à mudez, porém é ao seu carácter que Tippett dedica o mais longo solilóquio feminino da ópera. Helena é estática ou quase totalmente estática porque a sabedoria que a caracteriza torna a acção irrelevante¹⁴⁶. A atitude de Helena é abúlica, porque esta conhece a inutilidade da *reflexão*.

O aedo, no segundo texto apresentado, mostra o quadro do encontro entre Helena e Príamo nas muralhas¹⁴⁷ de Tróia, lugar de sinceridade, de esquecimento e de aceitação. Assistimos a um momento que ampara o tempo, transcendendo a temporalidade humana para entrar numa esfera onde o homem é finalmente tão divinamente humano que morre para as insignificâncias da vida, causadoras dos males dos homens. Assim, Príamo rei, neste nicho, expressa sabedoria sem arrogância, lembrando as irónicas palavras do velho Sileno¹⁴⁸, assim é Helena, Divina entre as mulheres. Recupera Tippett este momento contemplativo, para uma das últimas cenas da sua ópera, envolvendo-o, decerto com a doçura e sabedoria do modelo homérico, porém, sem o emaravilhamento deste.¹⁴⁹ O rei Príamo de Tippett transmite a mesma paragem no tempo, acima de qualquer trivialidade, em aceitação da impotência da sua humanidade. Atingiu Príamo um estado que o coloca acima de qualquer julgamento. Na

of the American Philology, vol.140, nº1, Spring 2010, pp.1-32, onde se pode ver este assunto expandido. Veja-se, igualmente J. Griffin, *Homer On Life and Death*, Oxford, Clarendon Press, 1980, especialmente, pp.37-38

¹⁴⁵ Cf. C.Goñi Zubieta, *Alma Feminina: La Mujer en la Mitología*, Madrid, Espasa, 2005. O autor faz uma leitura da figura de Helena e de Afrodite numa aproximação com sentido para o texto de sir Tippett. Interessante é também o diálogo desta obra com a apresentada na nota anterior e com M. Lefkowitz, *The Heroic Women of Greek Epic*, especialmente, cap. 3.

¹⁴⁶ A enigmática quietude de Helena foi preparada pelo ensaio de Freud intitulado *The Three Caskets*, onde o autor estuda o Julgamento de Páris, na versão de Offenbach, comparando-o com *King Lear* e *The Merchant of Venice*. Defende o autor, no referido ensaio, que a terceira personagem se recusa a falar devido ao facto de a mudez, nos sonhos, se encontrar associada à morte. (Cf. Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, p.66; I. Kemp, *Tippett: the Composer and the Musician.*, p. 358; M. Ewan, *Opera from the Greek*, p.142; R. Pollard, D. Clarke, "Tippett's *King Priam* and the Tragic Vision", in D. Clarke (ed.), *Tippett Studies*, pp.166-185; R. Harrison, "Homeric Resonance: *King Priam* and the *Iliad*", in S. Robinson, *Michael Tippett: Music and Literature*, p.227). A este propósito, v. também C.Goñi Zubieta, *Alma Feminina: La Mujer en la Mitología*, Madrid, Espasa, 2005.

¹⁴⁷ As muralhas, assim como a tenda de Aquiles são retiro de tranquilidade onde o coração organiza o que vem de fora, obtendo como resultado uma compreensão afectiva, e prismática da vida, entendimento que, herdado da *Iliada* se mantém em *King Priam*.

¹⁴⁸ O não julgamento e o perdão surgem como o único conforto que o homem pode ter perante a sua condição, uma condição vocacionada para o sofrimento, conforme as palavras do mais velho seguidor de Dioniso. À insistente pergunta do rei Midas respondeu o sátiro o seguinte: «"Estirpe miserável e efémera, filhos do acaso e da fadiga, porque me obrigas a dizer-te o que para ti é mais proveitoso não ouvir? O melhor é para ti totalmente inatingível: não haver nascido, não *ser*, nada *ser*. Mas a segunda melhor coisa para ti é morrer em breve"» (Cf. F.Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia*, trad. Teresa Cadete, Lisboa, Relógio d'Água, 1997, 3, 42-50)

¹⁴⁹ Cf. *Iliada*, III, 181.

profundidade da sua dor mostra-se o velho rei à altura do seu homónimo grego, ao transmutá-la¹⁵⁰ em tranquilidade e ternura. Por isso, ante o altar, fala carinhosamente a Helena e o paternal beijo que depõe na testa, faz coincidir em *King Priam* num só momento a calmaria da atemporalidade junto às muralhas de Tróia e o perdão cristão. Não há culpados na *Ilíada*¹⁵¹ nem em *King Priam*. Todos participam de um destino, inexorável (Hermes: «as by an inexorable fate», Acto I, cena i) que cumprem honradamente «Go foward as a man must», (Acto 1, cena ii) na acção da sua φύσις. É por isto que o rei Príamo diz a seu filho Páris que este lhe pede demasiado quando Páris lhe pede um abraço depois de ter morto Aquiles («Paris: I have killed Achilles, and avenged Hector. Embrace, me father» «Priam: You ask too much», (Acto III, cena iv). A épica é feita de contrastes e apresenta a vida em todas as suas dimensões. Em *King Priam*, escreve o seu autor, «the real issues are the moral ones»¹⁵². Devido ao facto de saber concretamente o que pretende dizer por palavras, compreende-se a intenção de Tippett em criar um *libretto* acerca do seu entendimento da tragédia da condição humana¹⁵³, aliando a alma filosófica à arte da composição¹⁵⁴. Consciente ou inconscientemente, os contrastes, alguns já suprarreferidos¹⁵⁵, acontecem em *King Priam* e na *Ilíada*, ainda que numa escala reduzida, constituindo os nichos de intimidade mais uma expressão da arte contrastiva, que no Acto II da ópera de Tippett se constrói

¹⁵⁰ Lemos no gesto do Príamo de Tippett o sincero perdão cristão, perdão de si e do outro. Comenta Clarke: «Perhaps the first work where this tendency became evident was *A Child of Our Time* (1931-41), and thereafter all his operas and choral-orchestral works were in one way or another concerned with making big statements about the human condition. But the trait is discernible – often as a preoccupation with the ‘visionary’ [...]» (D. Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett*, cap.1).

¹⁵¹ O conceito ‘culpa’ é alheio ao homem homérico. O que os heróis sentem é desonra enquanto membros de um grupo. O texto é claro: «Quanto a Hipóloco, foi ele que me gerou [...] mandou-me para Tróia e muitas recomendações me fez: que primasse pela valentia e fosse superior a todos os outros para que não desonrasse a linhagem paterna [...]» (*Ilíada*, VI, 206-209). Podem os heróis ser ainda acusados de ὕβρις («É pela sua arrogância que perderá a vida», I, 208), mas nunca de culpa, pois tal conceito teria de aguardar pela tradição judaico-cristã. O homem grego homérico esmera-se, pois, para ser ἀριστοί entre os demais. Diz o texto: «Meu amigo, se tendo fugido da guerra pudéssemos viver para sempre isentos de velhice e imortais nem eu próprio combateria nem te mandaria para a refrega glorificadora de homens. Mas agora, dado que presidem os incontáveis destinos da morte de que nenhum homem pode escapar, avancemos, quer outorguemos a glória a outro ou ele a nós.» XII, 332-328. (cf. J. Griffins, *Homer on Life and Death*, London, Clarendon Press, 1983, p.42, onde o autor comenta o conceito).

¹⁵² Cf. M. Tippett, "The Resonance of Troy: Essays and Commentaries on *King Priam*", in M. Bowen (ed.), *Music of the Angels*, p.225.

¹⁵³ Veja-se a este propósito, S. Wanmaker, "Tributes and Reminiscences", in I. Kemp (ed.), *Michael Tippett: A Symposium on His Sixtieth Birthday*, London, Faber and Faber, 1965, p.32.

¹⁵⁴ B. Hepworth, escreve um encómio à ampla visão musical e filosófica de sir Tippett (Cf I. Kemp (ed.), *Michael Tippett: a Symposium on His Sixtieth Birthday*, p.59). Escreve ainda D. Clarke o seguinte: «While it is true that, as once was said of Tippett, “whatever this man touches he philosophizes” his very “maverick” nature [...] and the sheer eclecticism of his reading habits militate against direct alliances with any recognized philosophical corpus. Tippett philosophized without a philosophy» ("Tippett and the ‘World Vision’ of Modernity", *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, Cambridge, University Press, 2001, p.7).

¹⁵⁵ De uma forma geral, os contrastes na *Ilíada* são pares de opostos como são exemplo, entre tantos outros, os seguintes: a beleza da palavra e o horror da morte e das querelas humanas; as cenas de guerra e os quadros contemplativos da natureza (I, 477), ou a amorosa harmonia conjugal (VI, 339-493) ou ainda a erótica blandícia (XIV, 294-353), ou mesmo o amor materno de uma deusa, por instantes, humanizada por este sentimento (I, 413-419). Igualmente, o tempo constitui mais um aspecto contrastivo no poema. Assim, assinalam-se o decorrido no eixo da finitude humana eternamente retornada (VI, 145-233) e o da eternidade englobante que ultrapassa morte (III, 161-241). Verifica-se, ainda, o contraste entre a sacralidade ritual das libações e comunhão de alimento (IV, 45-49; 345-46; IX 205-220) e a matança entre seres humanos. Notamos, por fim e sem exaustividade, o contraste entre a civilizada e irrepreensível educação (IX, 196-710) e a ira selvagem (XXI), o que vem ao encontro do grande contraste em que, também, consiste todo o poema, aquele que se apercebe entre o ambiente de violência e o gesto humano de cuidado para com o outro, encontrado nas últimas palavras do poema, «E assim foi o funeral de Heitor, domador de cavalos». As duas últimas palavras, porém, deixam no ar, a natureza dominadora do homem, em contraste com a sua fragilidade.

também pelo silenciamento das vigorosas cordas incentivadoras da acção coral, escutadas no acto anterior, para agora, em nostálgica quietude, salientarem a canção de Aquiles, acompanhada por um intimista solo de guitarra, silenciador da violência do ambiente de guerra que imediatamente antes se fizera ouvir.

A ópera de Tippett partilha, ainda, com a tradição a visão prismática da vida, conseguida com mestria nesta durante o Acto III, onde os três caracteres femininos expõem as suas perspectivas, para além de ambas apresentarem um universo em que todos são irmãos na dor. A este propósito, comenta Weil¹⁵⁶: «[The Iliad is] a poem of force [where] the idea of a destiny before which executioner and victim stand equally innocent, before which conquered and conqueror are brothers in the same distress».

King Priam capta também o dominó para a morte que se faz sentir na *Ilíada* em crescendo, particularmente a partir do canto XVI. Porém, ao invés de sucessivas e intensas cenas de combate, a ópera desenrola-se com celeridade e clareza quadro após quadro (*scene upon scene*).

Neste ponto, julgamos ter mostrado como o insinuar trágico do texto de Homero evolui para silhuetas trágicas em *King Priam*. Com efeito, aconselhado por Peter Brook e Günther Rennert¹⁵⁷, o compositor retirou dos incidentes épicos, apenas os que serviam a sua finalidade, trabalhando-os de *uma dada forma*¹⁵⁸.

Desde o início, *King Priam* transporta-nos para a Grécia, recuperando, na sua interpretação, o perturbador sonho de Hécuba, que conhecemos da idade mítica e que se encontra ausente da *Ilíada*, recuperando, assim, a importância do oráculo na vida dos antigos gregos¹⁵⁹. Na impossibilidade, quer de Príamo, quer de Hécuba em o interpretar, é chamado o Ancião, também pela sombria e oracular voz do fagote, contrafagote e clarone¹⁶⁰, que declara que o bebé, Páris, causará a morte de Príamo, ponto desencadeador do conflito, deixando-o perante um dilema impossível de resolver. Enquanto o jovem rei se debate de imediato entre o coração de pai e o seu dever de estado: «a father and a king» (Acto I, cena 1), a decisão de Hécuba é imediata e demitida de sentimento maternal. Declara a rainha, plena de confiança e distanciamento real: «Then I am no longer mother to this child», (Acto I, cena 1), enquanto a música furiosa que a caracteriza deixa a ternura triste transmitida pelos sons do tema de Príamo

¹⁵⁶ Cf. S. Weil (ed.), *Intimations of Christianity Among the Ancient Greeks*, London, 1957, especialmente cap. IV; fonte também cit. em M. Bowen, "Michael Tippett's *King Priam*: Genesis, Achievement, Interpretation", 2003, onde o autor confirma Tippett conhecia o texto.

¹⁵⁷ «Peter Brook convinced me that for this opera I need not invent all the story myself, as I had done in the opera *The Midsummer Marriage*; indeed that this would be wrong. That appropriate traditional epic material, handled in a certain way, would provide the tragic story» M. Tippett, "The Resonance of Troy: Essays and Commentaries on *King Priam*", in M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, pp. 210-211.

¹⁵⁸ Cf. M. Tippett, "The Resonance of Troy: Essays and Commentaries on *King Priam*", in M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, p. 211.

¹⁵⁹ Veja-se, v.g., R. Buxton, *Readings in Greek Religion*, Oxford, University Press, 2000, esp. Robert Parker, "Greek States and Greek Oracles", pp. 76-108; S. Price, *Religions of the Ancient Greeks*, Cambridge, 1999. A obra cobre o período compreendido entre o séc. VIII a.C. ao séc. V d.C.

¹⁶⁰ Cf. M. Bowen, "Michael Tippett's *King Priam*: Genesis, Achievement, Interpretation", 2003.

sem hipótese de integração e muito menos de unificação¹⁶¹. Assim, a fúria deverá silêncio, satisfeita com a aquiescência de Príamo e indiferente à sua vacilação. O modelo tippetiano encontra, pois, o ático, no único ponto de contacto partilhado por ambos, i.é, a oposição encontrada entre razão de Estado e de Família, presentes, v.g., em *Agamémnon* ou em *Antígona*.

Compreende-se que à semelhança da *Ilíada*, o homem aparenta dominar o seu destino, mas evolui para a compreensão e aceitação da sua vulnerabilidade, enredado nos fios de um tecido cuja complexidade lhe escapa. Mercê do destino, o livre arbítrio e a compaixão podem isolar-se como os grandes temas da obra. Depois de revelado o terrível destino reservado a Príamo, Hécuba decide prontamente. A rainha é uma heroína trágica devido à sua inflexibilidade, dita musicalmente por linhas vocais e instrumentais concordantes¹⁶², que, afinal, nada pode e que, apesar de mostrar compreender melhor as razões públicas, não entende a misteriosa figura de Helena. É no contraste com a sua frieza que os dois rostos de Príamo se revelam. Com efeito, as palavras «a father and a king» são a sua expressão. Decide com o coração de pai despedaçado, a favor da razão pública, julgando tudo dominar. O primeiro acto do *libretto* apresenta ainda mais dois momentos de escolha, que surgem enraizados nesta primeira escolha. Salvo pela hesitação com que a emoção de pai se misturou na ordem de rei, Páris adolescente escolhe partir para Tróia para ser herói. Por fim, Páris adulto tem de entregar o pomo de ouro a uma das três deusas, Hera, Atena ou Afrodite, cena que recupera a ideia do Julgamento de Páris, ausente da *Ilíada*. Apresenta este momento matizes próprias, em que o compositor faz coincidir cada deusa com a mulher que mais bem representa as suas qualidades: Andrómaca com Hera, Hécuba com Atena e Helena com Afrodite, no sentido de mostrar o quão ilusória é a escolha, quando esta parece apenas cumprir um destino, uma vocação, como se por detrás de cada uma habitasse uma divindade. Deste arbítrio, resulta a guerra de Tróia, embora, Tippett coloque a cena do Julgamento após o encontro do par amoroso. Do núcleo familiar do rei Príamo, encontramos a trágica condição de Heitor dividido entre o dever na batalha e o amor à mulher e ao filho, não podendo optar por não combater, pois tal condenaria de imediato a sua família e comprometeria a sua honra; Andrómaca, na sua condição de mulher e de mãe vive uma situação trágica porque é impotente para agir. Adianta ainda uma solução, mas esta como todas as soluções óbvias, revela-se impraticável, pois tal é a condição humana, que dita a inevitabilidade da guerra, a destruição das relações pessoais e a futilidade das ilusões. Porém, o texto de Tippett apresenta, em relação aos caracteres de Andrómaca e de Heitor, uma perspectiva concentrada num único ponto, o casamento enquanto instituição: em *King Priam* o namoro em casal está ausente, na verdade Andrómaca e Heitor nem se encontram. O par serve apenas dois propósitos na ópera. Em primeiro lugar, estabelece um contraste entre o amor e a união por convenção. Em segundo lugar, é metáfora para as consequências gravíssimas de uma teia - aqui simbolizada pela família - em que a ruptura de um dos invisíveis fios que a

¹⁶¹ Cf. D. Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, Cambridge, University Press, 2001, p.75.

¹⁶² Cf. D. Matthews, *Michael Tippett: an Introductory Study*, London, Faber and Faber, 1980, p.67.

formam - o pretexto do amor entre Helena e Páris -, basta para a reduzir a pó. Vejamos o texto

King Priam:

«Male Wedding Guests (Role) There, look there!

We could have guessed it!

Droning ourselves into coma.

Too fussed with meaning and morals, to live from the moment like us.

Female Wedding Guests (Role)

And what you've missed in Troy!

Yes, Hector's sumptuous wedding to Andromache.

The bride pure and beautiful in white.

Men

Very dignified, every inch a princess.

Women

Hector in a green embroidered tunic, with green buckles.

Men

The band of young heroes on parade.

Women

And Hector the bravest of them all.

Men

Hector, Troy's champion.

Men And Women

Hector, Troy's champion.

WOMEN

Yet a man for a home;

A woman's ideal. (Acto I, Segundo Interlúdio)

Os textos falam por si, ainda assim salientamos a falta de verdade dos comentários dos convidados do segundo texto. Não olham Andrómaca e Heitor como dois seres unidos pelo amor, apenas veem uma cerimónia sumptuosa, nem tão pouco os enaltecem por aquilo que são enquanto sujeitos, apenas por aquilo que representam enquanto objecto. De Andrómaca elogiam as belas vestes e o estatuto real, afinal um acidente do que lhe coube na distribuição da moira e que nada tem a ver com o que "é". Os comentários em relação a Heitor são de natureza idêntica. Finalmente, a última caracterização do primeiro filho de Heitor é também eloquente quanto à representação de casamento que aqui se faz, pois não é a união de entes com ideias e sentimentos que se confundem, como seria esperável numa recepção moderna do texto de Homero, mas sim a cerimonialização da união de objectos pré-concebidos. Os comentários exemplificam um dos ingredientes que compõem a receita da ilusão que desumaniza.

A tragédia de Páris encontra-se na expressão conflituosa do seu solilóquio, que imediatamente lembra o de Hamlet, em herança comum do coro trágico. Páris debate-se com uma tensão emocional entre o que quer fazer e o que deve fazer, sendo certo que já decidira. Apenas Helena permanece sem alterações e em aceitação da sua condição («Mysterious daughter who are you?» pergunta-lhe Príamo «I am Helen», Acto III, cena iv). Helena¹⁶³ é causa e expressão do trágico. Dela emanam não só as forças incontroláveis mais irracionais do humano, às quais nem mesmo Zeus escapa¹⁶⁴, como emana também uma segurança divina, oriunda da sua sabedoria em relação ao *modus operandi* do mundo. Helena é ainda o pretexto para a guerra, desencadeada devido à ambição, representando-se desta maneira a fútil razão que é sempre causa de tantos males. A pergunta de Príamo é metafórica para a estranheza da vida, independentemente e, talvez, sobretudo, na fase da vida em que Príamo se encontra, sendo este o momento em que se expressa a sua ἀναγνώρισις.

Apesar de a figura de Aquiles não constituir o centro de onde irradia o elemento desencadeador do conflito trágico, apresenta, contudo os contrastes que lhe conhecemos. Assim, não só é o herói supremo, fazendo ressoar o seu terrível grito de guerra no fim do acto II, mas é também o homem longe da pátria entregue a uma νενία, em que toda a devastação da guerra e saudade de casa o dominam, enquanto do ambiente de fundo da ópera se escuta a repetição coral da palavra «war!», tornada

¹⁶³ A figura de Helena de Tróia, considerada no contexto grego, é contudo diferente. Aí teremos de ponderar o desrespeito a Zeus hospitaleiro e a afronta a uma casa real. Ainda assim, nunca motivo suficiente para uma guerra, pois o acontecido não foi um acto de desrespeito, mas sim um acto de respeitar o amor. Em *King Priam*, o que se quer significar é o facto de as guerras acontecerem sempre por motivos fúteis, i.é, por razões que têm de ver com o exercício de domínio e poder sobre os demais, completamente desprovidas de sentido de vida e desconsiderativas do humano, servindo-se de pretextos que podem facilmente ser entendidos como culpa para, assim, justificarem os seus actos terríveis.

¹⁶⁴ Zeus sucumbe aos poderes de Eros e de Afrodite.

densa, dura e mesmo brutal pelos timbres e motivos das trombetas, piano e percussão¹⁶⁵. É, pois, um intenso momento em que o sofrimento humano provocado pela guerra adquire rostos familiares, lembrando os evocados anteriormente por Andrômaca (Acto III, cena 1). Torna-se este sofrimento insustentável quando Pátroclo é morto. É ainda na tenda de Aquiles que acontece o grande gesto humanizador, ao mostrar-se o herói capaz de sentir piedade, desenhando-se, assim, uma figura complexa que evidencia a impotência da condição humana, mesmo na semi-divina pessoa do herói grego.

Finalmente, Heitor é o herói típico que encontrámos no aedo. A sua vocação é a casa e a guerra, mas, nem mesmo ao preencher os cânones do esperado, ao contrário de Páris, na defesa da família e da cidade, escapa ao destino.

Quanto a Príamo, o pretense protagonista é igualmente rei e pai, apesar de a história nos fazer acompanhar Páris do nascimento à morte, embora esta cronologia não seja suficiente para entregar a este o protagonismo¹⁶⁶. Páris é importante por outras razões que, oportunamente, comentaremos. A haver um só protagonista, será aquele que motiva o título desta ópera, o rei Príamo, que acompanhamos desde a sua condição de jovem rei até à morte, que o surpreende, velho, sozinho, sem coroa, apenas homem, demasiado homem, na plena aceitação da sua morte e muito para além das mundanas preocupações. É um homem que se encontrou e que constata que os homens mais não são que imagens espelhadas uns dos outros no caos do claro-escuro da vida. As palavras de Príamo são agora as de um homem que, conhecendo o seu interior, olha com acutilância de espírito para o horizonte longínquo e, como tal, apenas pode ver que a condição humana não escapa ao caos criado no eterno devir em que se recria. Incapaz de compreender esse cosmo constituído por feixes de luz que por vezes iluminam os, de resto, obscuros caminhos desse devir. Apartado do mundo, é com Helena que estabelece comunicação.

Como referimos anteriormente, a isolar um protagonista, este seria a própria condição humana, dita na acção das seis personagens da ópera, incluindo-se neste grupo o coro e as presenças individuais da fragmentação deste. O todo que é o homem trágico de Tippett conflui no fim da ópera na figura do rei Príamo, aquele que, somente acompanhado da sua absoluta solidão no mundo, porque mais perto de Deus, se lhe dirige em diálogo silencioso, sabendo que não obterá outra resposta que o seu arrebatamento para fora da temporalidade que rege a finitude humana. Apenas na morte o homem trágico encontra companhia, pois aí coincide com o absoluto que a condição

¹⁶⁵ Cf. Kemp, *Tippett: The Composer and His Music*, p.364; D. Matthews, *op.cit.*, p.69; Whittall L, *The Music of Tippett and Britten : Studies in Themes and Techniques*, p.187.

¹⁶⁶ O rei Príamo parece ver o seu estatuto de protagonista validado, *a priori*, pelo título da ópera, o que é seguido na bibliografia (D.Matthews, *op.cit.*, p.66); mas, como esclarece Tippett, todos são protagonistas: «These six characters, Priam, Hector, Paris, and their wives, Hecuba, Andromache and Helen, are, with Achilles, the protagonists.» ("The Resonance of Troy: Essays and Commentaries on *King Priam*", in M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, p.229). Podemos, analisada a obra, reformular o protagonismo em *King Priam*, onde todos têm, uns em maior extensão, outros em menor extensão, o seu ἄγων em destaque, à semelhança do que encontramos no canto do aedo. Assim, esta é mais uma forma encontrada pelo compositor de extrair somente o que importa para o seu intento do épico e tratá-lo de uma certa forma. O rei Príamo pode, assim, ser entendido também como o colectivo que coloca a família como protagonista deste jogo, desenvolvido a partir das relações que se estabelecem entre as partes envolvidas e que, por ter consequências de grande gravidade extensíveis muito para além do seu núcleo, pode ser chamado trágico.

humana não concede ao homem¹⁶⁷, senão por breves momentos. Na tragédia, o homem aproxima-se de Deus, pois o seu espanto ontológico conduz a uma autopoção dialéctica que se acha em compassiva ἔθος ὀπία (*ethoscopia*, compreensão profunda, afectiva e ética da vida). A dimensão onde Príamo se encontra está para além da ἔμπερία, coloca-o próximo de Deus, ou como Tippett teria, talvez, preferido, de εὐτέρπη (Euterpe), dado que perfeita a sua actualidade humana, feita dos seus erros, das suas mágoas, dos seus conflitos, das suas alegrias, das suas clarificações, e, por fim, na compreensão e na aceitação de que aquele foi o seu caminho, impossível de percorrer isento de dor e de tempo. O cultivo amoroso deste trilho germina, pois, no encontro de Deus em si e no seu ser em Deus. Por outras palavras, a compreensão afectiva e plena que emana do homem e não para o homem. Cada cuidada acção sua molda e esculpe a silhueta trágica do homem, só ele, por si pode coincidir com um entendimento não egocentrado e afectivo e este consigo, da mesma forma que Pigmaleão cuidou da sua estátua até que *orae tandem ore suo non falsa premit; dataque oscula uirgo sensit et [...] ad lumina lumen attolens pariter cum caelo uidit amantem*¹⁶⁸.

Tippett só exprimirá completamente a claridade agostiniana na sua obra intitulada *Vision of Saint Augustine*. Em *King Priam*, Príamo não encontra nem reconhece o Deus de Santo Agostinho, onipotente e transcendente, Criador, Providente, Salvador e Redentor. Pelo contrário, a descida ao mais fundo de si confere-lhe a claridade de espírito própria de quem tem uma compreensão profunda, afectiva e prismática da condição humana e, por isso, capaz de sincera aceitação e de perdoar o outro; contudo a sua intelecção não engloba algo que transcendendo os homens os salve ou redima. O caminho é solitário e inquiridor, como é próprio do homem trágico grego, no entanto a semelhança termina neste ponto, assim como o contacto com Santo Agostinho se limita ao exercício sobre si e à aceitação e perdão, afastando-se radicalmente do hiponense, pois não detém uma visão optimista sobre a sorte dos homens. No círculo de pedra, encontramos o espanto perante o mistério, em *King Priam*, a claridade da sabedoria ilumina a visão realista. Não encontramos pessimismo nem no canto do aedo, nem sob a dura retórica de *King Priam*. Será esta a matéria que desenvolveremos ao terminar a reflexão que nos ocupou até aqui e que agora retomamos. No entanto, importa-nos compreender primeiramente a noção de absoluto em relação a Príamo. Neste sentido, começaremos por interrogar a palavra, informando-nos a sua etimologia que deriva do latim *absolutus*, sendo os seus correlatos gregos

¹⁶⁷ Cf. Kemp, *Tippett: The Composer and His Music*, p.355. A procura do absoluto é uma preocupação de Tippett. O autor afirma-o claramente (v., por exemplo, M. Tippett, "The Resonance of Troy: Essays and Commentaries on *King Priam*", in M. Bowen (ed.) *Tippett on Music*, p. 212). Apesar do comentário que lhe dedicamos, à pergunta 'o que é o absoluto' não sabemos responder, mas parece-nos estreitamente ligada à pergunta que Príamo coloca a Helena momentos antes de Neoptólemo lhe tirar a vida: 'Mysterious daughter, who are you?'. É, pois, o mistério o denominador comum. O que é o absoluto? Ou 'quem somos? São, assim, expressões do mesmo, da mesma demanda. Por um lado, o absoluto é utópico, na medida em que, sendo um ideal, não pode ser atingido, ao sê-lo, será já outra coisa. Por outro lado, encontra-se em relação com a temporalidade, pois o homem é e está na temporalidade, mas não o absoluto. Apesar das interrogações e incertezas, apoiando-nos na história etimológica, procuraremos elaborar um comentário sobre o absoluto em *King Priam*.

¹⁶⁸ Cf. P. Ovidi Nasonis, *Metamorphoses*, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit R.J. Tarrant, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 2004. X, 280-291 («Comprime, por fim, com os lábios que já não eram falsos. A donzela sentiu os beijos [...] e erguendo o olhar [...] para o dele, vislumbra, ao mesmo tempo, o céu e quem amava» Ovídio, *Metamorfoses*, trad. Paulo Farnhouse Alberto, Lisboa, Cotovia, 2007).

ἀπόλυτος e ἀπολελυμένος. Continuando a inquirição, ao analisar o vocábulo encontramos-lhe duas partes que explicam o nosso entendimento do conceito em relação a Príamo, i.é, *ab/ἀπο*, o prefixo indicador de um movimento que ao iniciar-se já não integra o lugar de partida, «pura e simplesmente larga-o»¹⁶⁹, enquanto o participio passado, de onde deriva a palavra portuguesa, significa desligar, sendo estas leituras etimológicas coincidentes com o que encontraremos em Príamo no momento em que só fala com Helena e Páris. Contudo, a sua preocupação com as acções passadas não permite esta conclusão, pois o absoluto ou acontece de uma só vez e completamente ou não é *absolutus*. É necessário pensar um momento específico que seja fiel ao seu sentido, sendo esta a razão pela qual o processo trágico não faz a absolutidade de Príamo, pois ainda existe uma ligação, um envolvimento não resolvido, com os restantes caracteres e consigo próprio. Entendemos que esse momento é assinalado pela pergunta que faz a Helena, pois aí Príamo expressa o golpe de sabre que o separa imediata e completamente da atitude confiante e desligada do humano que lhe conhecemos no início da ópera: Príamo encontra-se, agora, na fase da vida em que aprendeu, por um lado, a vacuidade e os perigos inerentes à vontade de dominar e, por outro lado, experienciou a fecundidade achada na relação compassivo consigo e com o outro. Neste sentido, compreendemos ser este o absoluto de Príamo, ou seja, o seu sentido de vida, a sua verdade interior como resultado de se ter exercitado em morrer cada passo da sua vivência, encontrando-se, assim, para além da morte. A sua absolutidade encontra-se igualmente na compreensão, larga, profunda e atenta da pessoa humana, de que morrer, e, de facto, é da sua morte que a ópera trata, é amar e o amor, não tendo nem passado nem futuro, é uno consigo e em si, num tempo único situado para além das tentativas de captura temporal, a que o homem chama pretérito e futuro.

O ambiente bélico da *Ilíada* também se encontra presente em *King Priam*, nas três linguagens apresentadas. Assiste-se a um cenário depurado e devastado, escutam-se sons profundamente duros, mesmo brutais, a que já nos referimos anteriormente e que, por vezes, parecem devorar tudo o resto. Provindos de trombetas, piano e percussão, podem, porém, aparecer suavizados com mestria¹⁷⁰, por exemplo, ao encontrarem Andrómaca sozinha no início do Acto III, i.é, os quadros de beleza e quietude descritos por Homero, são aqui pequenos *ensembles* e cenas privadas que se entretecem, nem sempre proporcionalmente¹⁷¹. Ainda em comum com Homero, encontra-se em Tippett a fluidez na arte dos contrastes¹⁷², aspectos considerados somente num olhar panorâmico, pois, obviamente, a fina circunspecção revela diferenças profundas.

Finalmente, notam-se os empréstimos literais ou quase literais que Tippett toma ao aedo. Mas se estes constituem momentos menos originais, a composição musical

¹⁶⁹ Cf. José Enes, *s.u.* Absoluto, in *Logos: Enciclopédia Luso-Brasileira*, Lisboa, 1997-2001.

¹⁷⁰ Cf. Matthews, *op.cit.*, p.69.

¹⁷¹ Cf. I. Kemp, Tippett : *The Composer and His Music*, p. 364.

¹⁷² Cf. Kemp, Tippett : *The Composer and His Music*, p.365.

sublima-os, sendo o resultado dessa sublimação o que preenche a audiência na sua percepção do todo operático¹⁷³.

2 – Da Tragédia a *King Priam*

2.1 Reflexão Preliminar sobre o Trágico em *King Priam*

Retomando a afirmação de Auden, que escrevemos como *incipit* deste capítulo, olhemos, então, o trágico na tragédia grega, retomando a metodologia que utilizámos para o épico, i.é, auscultando os textos clássicos, fazendo-os dialogar com o nosso *libretto*, para os comentarmos em seguida. Veremos se é lícito falar, não em ópera trágica, pois tal implicaria um estudo minucioso da linguagem musical, que não estamos habilitados para realizar, mas em *libretto* trágico, ou melhor, em silhuetas do trágico no *libretto*¹⁷⁴ de *King Priam*.

Consideraremos as presenças do trágico, considerando o “trágico” conforme a perspectiva aristotélica¹⁷⁵, i.é, aquilo que é revelado no *ἀγών* das personagens. É, portanto, a acção das personagens, como concretização dos seus debates interiores e das suas qualidades ou preceitos éticos, o que nos importa para o aclaramento das silhuetas trágicas em *King Priam*. O foco na acção justifica-se ainda pelo pensamento do compositor, para quem a situação se sobrepunha mesmo ao som.¹⁷⁶

Começando a nossa abordagem pela Grécia, sabemos que a tragédia grega é singular, não encontrando nada que a iguale no teatro moderno.¹⁷⁷ Trata-se de um género cuja única certeza, nem que seja pela força da repetição, é a sua génese religiosa, nunca esquecida, como fica comprovado por apenas se apresentarem tragédias nas festas dionisiacas. Acompanhadas de procissões e sacrifícios, a tragédia é ela própria um ritual pedagógico e sintónico que tem lugar no local de aprendizagem por excelência, que é o teatro, onde os tragediógrafos equacionavam expressões que, subjacentemente, transmitiam uma cosmovisão trágica. Vejamos de que forma. Inserida

¹⁷³ Cf. Kemp, Tippett : *The Composer and His Music*, p.360. Considerando a estética da ópera, os diversos elementos que a compõem, música, gesto e enredo, têm de ser organizados de uma forma congruente. Assim, de acordo com o conselho de Eliot, seu mentor, na ópera «music is on top, the story is second and gesture third» (cf. Tippett, “love in Opera”, in M. Bowen (ed.), *Music of the Angels*, pp.207-221).

¹⁷⁴ Especificamos no *libretto*, porque a eventual informação musical apenas servirá de suporte à nossa argumentação.

¹⁷⁵ «Como a tragédia é a imitação de uma acção e é realizada pela actuação de algumas pessoas que, necessariamente, são diferentes no carácter e no pensamento (é através que classificamos as acções [são duas as causas das acções: o pensamento e o carácter] e é por causa destas acções que todos vencem ou fracassam) [...] É que a tragédia não é imitação dos homens, mas das acções e da vida [...] os homens são classificados pelo seu carácter, mas é pelas suas acções que são infelizes ou o contrário.]» Aristóteles, *Poética*, trad. de Ana Maria Valente, Lisboa, Gulbenkian, 2011, 1449b 6,36-39; 1450a 1-2; 15-20.

¹⁷⁶ Cf. S. Robinson (ed.), *Michael Tippett: Music and Literature*, London, Ashgate, 2002, Introd., p.4.

¹⁷⁷ Cf. J. de Romilly, *La Tragédie Grecque*, Paris, PUF, 1970, p.11.

e apresentada numa cultura guerreira¹⁷⁸, a tragédia surge como representação do outro para questionar o próprio¹⁷⁹, sendo por isso, como afirmámos, pedagógica, mas, ao fazê-lo de forma subtil e profundamente familiar, distancia-se do presente, como única forma de o poder tocar no seu âmago, i.é, apresenta-se ressurgida do mito, berço, e lar da humanidade¹⁸⁰. Dessa emergência do passado comum, transmuta-se o tempo pretérito numa sensação de presente que a arte do aedo ilumina, mostrando cidades em guerra consigo próprias, famílias em conflito, tensão entre forças válidas mas antagónicas, forçando a ἀνάγκη. Assim, a mistura entre acção pretérita e presente comporta em si a semente de futuro, que se quer tornado cristalino pela catarse, isto é, pela clarificação da visão humana interior¹⁸¹.

Neste ponto é necessário isolar dois aspectos, pois são fundamentais para a leitura que defendemos para o texto de Sir Tippett. Por um lado, conforme lição de Serra (2006), não é a fonte mítica que é por si só um garante do trágico; por o outro lado, a catarse aristotélica entendida como clarificação - por si só é inteiramente válida por se ajustar plenamente à rectidão do pensamento do filósofo - faz para nós pleno sentido, ajustando-se ainda à nossa interpretação do terror e da piedade, que Tippett¹⁸² deseja desencadear com *King Priam*¹⁸³.

Sustentamos a nossa leitura também no que julgamos ser a interpretação de Tippett, ainda que a base de sustentação para esta nossa elação esteja assenta numa premissa que não constitui condição suficiente para tal. O texto de Tippett que nos suscita este comentário não é sobre *King Priam* especificamente. Trata-se de um comentário feito na sua sequência, sobre música, em geral. Diz o compositor¹⁸⁴: «[...] Because music has always a relation to itself, making a pattern of contrasted sounds, then it is commonplace enough to realise that this musical pattern must be, at some deeper level, consonant with the *ethos* of the story.» Ora, o que nos importa para

¹⁷⁸ Cf. S. Goldhill, *How to Stage Greek Tragedy Today*, 2007, p.123.

¹⁷⁹ Cf. S. Goldhill, *How to Stage Greek Tragedy Today*, p.125-127.

¹⁸⁰ O homem é como uma semente arrastada pelo vento, mas nem o vento retém a semente eternamente no seu abraço. Ela acaba na exaustão do aperto por cair à terra, ganhar raízes e crescer, para, aquilo em que se transformou, ser cortado e, para, por fim, retomar o ponto de partida, mas levando no seu interior algo que a distancia do primevo ciclo. Por analogia, é esta a importância do mito para pensar o homem, ao devolver a experiência interior da Humanidade condensada imagens mentais. Cf. R. Donington, "Words and Music", in I. Kemp (ed.), *Michael Tippett : A Symposium of His Sixtieth Birthday*, p.92

¹⁸¹ Cf. José Pedro Serra, *Pensar o Trágico*, p. 185-188; Aristóteles, *Retórica*, prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior; trad. e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto, Abel Pena, 2ª ed. rev., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005; Tippett, "The Resonance of Troy: Essays and Commentaries on *King Priam*", in M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, p. 224; M. Tippett, "Contracting-in to Abundance", in *Moving into Aquarius*, pp. 19-27.

¹⁸² Cf. M. Tippett, "The Resonance of Troy: Essays and Commentaries on *King Priam*", in M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, p.212.

¹⁸³ Para opiniões divergentes, veja-se D. Matthews, *Michael Tippett: an Introductory Study*, London, Faber and Faber, 1980; M. Ewan, *Opera From the Greek: Studies in the Poetics of Appropriation*, particularmente, p.132, pp.141, 149-151; I.Kemp, *Tippett: the Composer and his Music*, pp. 225; 358, com a salvaguarda de que, no nosso estudo, não é considerada a linguagem musical, enquanto as obras referidas são todas realizadas por musicólogos. Notamos, no entanto, que o comentário de D. Matthews, *Michael Tippett : an Introductory Study*, p.67, assim como o de R. Pollard e D. Clarke, "Tippett's *King Priam* and the Tragic Vision", in D. Clarke (ed.), *Tippett Studies*, pp.167-9; 184-185 acabam, de certa forma, por ir ao encontro da nossa leitura, apesar de partirem de uma premissa resultante da interpretação da piedade aristotélica enquanto "purgação de emoções".

¹⁸⁴ Cf. M. Tippett, "The Resonance of Troy: Essays and Commentaries on *King Priam*", in M. Bowen (ed.), M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, p.212.

defender a nossa posição, é a palavra *ethos*, pois esta observação revela uma preocupação com a finalidade moral de uma obra. Ora, se uma finalidade moral serve não só o bom discernimento mas também uma conduta adequada daí decorrente; e se alguém escreve uma história com um sentido moral em uníssono com um modelo musical que o corrobore, então esse alguém terá uma preocupação em clarificar a visão de quem o lê ou escuta. Como afirmámos anteriormente, não podemos garantir que Tippett conhecesse bem Aristóteles, ao ponto de ter conhecimento das teses apresentadas para a catarse aristotélica, i.é, “purgação” ou “clarificação”. Contudo, tendo em conta a sua preocupação com a ética, então a piedade e o terror que acredita serem possíveis e apropriados para o presente, fazem sentido se lidos à luz da educação da alma condutora de visão clara, no que consiste a catarse. Evidentemente, não excluimos a hipótese de Tippett ter naturalmente interpretado Aristóteles desta forma, até porque é conclusão que flui, não do impreciso texto da *Poética*, que Tippett não leu, conforme carta a Colin Franklin¹⁸⁵, mas da leitura dos seus escritos sobre ética (*Ética a Eudemo*, *Ética a Nicómaco* e *Magna Moralia*).

Na tragédia grega verificamos que o homem se confronta não raras vezes com a necessidade de enveredar por um caminho ou por o outro¹⁸⁶. Tem, pois, de escolher. No seio da necessidade de arbítrio, alimentam-se o conflito e a culpa, envoltos numa atmosfera, onde o conhecimento¹⁸⁷ e a ignorância são solo fértil para a neblina que condiciona a liberdade, tornada ainda mais densa pelo destino e pelos caracteres trágicos. São estas categorias, achadas empiricamente por Serra¹⁸⁸ no cosmo trágico grego, que iremos reencontrar surgidas da tensão entre dois imperativos em *King Priam*. Derivam estas questões da clara e evidente silhueta, que de imediato surge em relevo no *libretto*, i.é, a necessidade escolha. Importa, ainda, considerar três traços que nos parecem integrar essas categorias, quando aplicadas a *King Priam*. Referimo-nos ao sofrimento, à piedade e à sinceridade.

Encontramos sustento para o nosso argumento nos textos dos tragediógrafos. Assim, é certo que na tragédia grega o tema da morte se impõe, sendo de vaga importância se os caracteres morrem de facto ou se lamentam a morte de outros. A morte acontece quase sempre no seio da família, quer seja um pai que sacrifica a filha, como em *Agamémnon*, um filho que mata a mãe, como em *Orestes* ou um tio que condena a sobrinha à morte e com este acto propícia a morte do seu filho, como é exemplo *Antígona* ou ainda uma mãe que mata o filho, ainda que sem se aperceber, como Agave, ou deliberadamente, como Medeia. De qualquer destas mortes germina o

¹⁸⁵ Cf. D. Clarke, *Tippett Studies*, London, p.169; R. Pollard, *From Ancient Epic to Twentieth-Century Opera*, particularmente cap. 3, cit. por P.Brown, "The Trojan War", in E.Hall, F.Mcintosh [et al.] (eds.), *Dionisus Since 69: Greek Tragedy at the dawn of the Third Millenium*, p. 296.

¹⁸⁶ Agamémnon, oprimido entre o dever de rei e o de pai; Pelasgo, entre o dilema de ajudar as Danaides ou não ajudar, evitando a guerra com os egípcios; Orestes, dilacerado entre a legitimidade de matar ou não a mãe.

¹⁸⁷ Veja-se o exemplo de Cassandra que conhece, mas o conhecimento de nada lhe serve, pois o castigo de Apolo desacreditou-lhe a palavra.

¹⁸⁸ As categorias, assim como o achamento empírico das mesmas devem-se a José Pedro Serra, *Pensar o Trágico*, pp.191-196: “As categorias acham-se empiricamente: Devem, então, as categorias trágicas colocar-nos no coração da cosmovisão trágica. Proponho, assim, olharmos a tragédia grega a partir das categorias que me parece *dizerem-na*: o conflito, o destino e a liberdade, a culpa, o conhecimento e a ignorância”

sofrimento, que se quer intenso, dilacerante, permeando toda a tragédia, sendo a ἀγωνία condição necessária, mas ainda não suficiente, para a atmosfera trágica. Esta adensa-se quando as supracitadas categorias surgem no ἄγων dos caracteres, como Erínias inquiridoras do sofrimento constatado. Aqui, no questionamento da agonia, unem-se o necessário e o suficiente para que, no negro da morte, da violação, da tortura e da luta, surja a clara silhueta da intenção ética entretecida na estética. Nesta intenção derradeira, a maturidade que caracteriza o fim da viagem do herói homérico ganha profundidade no homem trágico, que enfrenta a morte erecto, olhando nostálgico, pela última vez, o brilho dourado do deus solar.

A tragédia grega não existe como chave para o enigma da vida, assim como a épica não é um canto sustentado pela ingénua esperança de colocar um ponto final ao conflito bélico. Ambos são expressão da elusividade da paz imperturbada, quer seja no campo de batalha, quer seja no recesso do lar, ainda que, como é conveniente, de um lar real. Assim, ao dirigir o olhar para um pequeno mas nobre círculo, dramatizando situações particulares, o aedo abre o campo de visão da audiência, permitindo-lhe ver para além do que o seu ponto de vista objectivo e por todos participado¹⁸⁹ lhe poderia permitir. Consequentemente, ao apresentar casos para além dessa participação objectivada, o tragediógrafo torna-se parte da paideia do homem grego, alargando-lhe o horizonte para além do ponto de focagem habitual. Neste sentido, a tragédia grega surge como extensão dessa paideia na formação do cidadão da πόλις, e o homem, na posse deste conhecimento, vê mais longe, possui uma experiência moral e ética mais refinada e mais sublimada. Torna-se mais capaz de sentir piedade e de praticar o bem. Dito por outras palavras, a tragédia grega, nas categorias que a dizem, é fonte de piedade, de clarificação, de uma ética para a vida. Este ponto vai levar-nos a Aristóteles, o que sendo anacrónico em relação à experiência ática, nos será útil na argumentação que procuraremos construir em relação a *King Priam*.

Vejamos o que a tragédia grega nos diz acerca destes aspectos e do seu contexto, dada a sua importância para a reflexão sobre a obra que motiva este trabalho.

Assim como a família é a estrutura geradora dos valores que sustentam a excelência de cada homem e de uma sociedade, também a tragédia, enquanto lugar onde a πράξις desses valores se revela, está integrada na παιδεία das paixões, mimetizando aquela compreensão, na medida em que o drama tem lugar em família.

A tragédia germina de um dilema que priva o homem de uma vivência segura e confortável, poderia dizer-se, de uma despreocupação pueril, para o lançar, frágil e desprotegido numa atmosfera em que tem de escolher e agir¹⁹⁰, e nenhuma das vias apresentadas lhe resolve o facto de ser um problema para si próprio. O momento de agir impõe-se quando concorrem entre si duas forças antagónicas e igualmente válidas para a

¹⁸⁹ Evitamos utilizar expressões como ‘experiências do indivíduo’ que não fazem sentido na realidade grega. Sobre este tema veja-se B. Snell, *The Discovery of the Mind*, 1953, mais focado no homem homérico; S. Goldhill, *Reading Greek Tragedy*; L.P. Easterling, *Studies of Characterization in Euripides Medea, Elektra and Orestes*, Diss., Princeton, 1975

¹⁹⁰ Cf. “Go forward as a man must” diz Hermes a Páris no momento da escolha, cf. *King Priam*, Acto I, cena iii.

resolução de um problema, encontrando-se um trágico sabor prolongado no facto de, independentemente do caminho seguido, a ordem cósmica ser abalada, causando uma queda em dominó muito para além do ponto em que se manifestou¹⁹¹.

King Priam desenvolve-se a partir do momento em que, cónscio, o homem se vê colocado perante uma interrogação em que, não só ambas as resoluções possíveis são inconciliáveis, mas também qualquer dos caminhos escolhidos o imerge no denso pantanal da inquietação, da dúvida e da culpa. Este dilema é, seguramente, uma herança trágica grega, inserida na primeira categoria conforme definida por Serra (2006)¹⁹², isto é, o conflito, trágico não por colocar o protagonista numa situação de grande instabilidade, mas por este caos se estender muito para além de si, envolvendo todos na mesma atmosfera gravosa.

Vimos que, desenhada a silhueta do trágico em *King Priam*, se resgata o homem que evoluiu para uma ética¹⁹³ da condição humana mediante a capacidade de sentir piedade. Esta encontra as suas raízes, igualmente, em solo ático e é sem dúvida uma das grandes silhuetas do trágico em *King Priam*, pois o homem, na certeza de que é nada, encontra na piedade o traço distintivo do humano que o agrega e reconduz ao seio da comunidade. É, assim, que o enleva da solidão a que o sofrimento o votou. Nesta sequência, procuraremos argumentar no sentido de defender que encontramos, em *King Priam*, a mesma ética, ἥθος, muito semelhante à ética aristotélica, em cuja matéria autores como Perry¹⁹⁴, Simmons¹⁹⁵, ou Nussbaum¹⁹⁶ informam a sua argumentação relativa a aspectos da tragédia grega.

Na tragédia grega, repousa esse resgate no sentir a dor do outro através de si, não num sentido amoral, mas sim na capacidade de uma clara visão incorporativa da perspectiva do outro. Não se trata, pois, de uma simples identificação¹⁹⁷, ao invés, é o resultado de uma paideia das emoções, no sentido aristotélico. Reflectiremos

¹⁹¹ Como escreve José Pedro Serra, *Pensar o Trágico*, p.198: "Ultrapassando o horizonte restrito dos protagonistas nele envolvidos, deixando adivinhar gravíssimas consequências, o conflito ganha inevitavelmente relevo e uma importância excepcionais na estrutura da acção."

¹⁹² Cf. José Pedro Serra, *Pensar o Trágico*, Gulbenkian, 2006, pp.197-285, onde o autor define o traço distintivo que caracteriza o conflito trágico, sustentando a sua afirmação na análise de um *corpus* de tragédias gregas.

¹⁹³ Assim, entendemos a ética como um aperfeiçoamento, uma pastorícia de si, em prol de um crescimento participado, onde o sujeito se automove no trilho para a perfeição que, sabemos, não é atingida, nem tal seria desejável, pois a impura mistura é necessária no conhecimento de que a actualidade humana individual tem consequências no mundo, entendido como uma comunidade humana. Assim, uma vivência ética consiste num residir, num estado de atenção, em que o homem realiza os seus actos com responsabilidade, i.é, a ética é o conjunto de cada atitude vígil do homem perante a vida, perante si e perante a sua intersecção participativa da comunidade humana, na sua actualidade, entendendo-se por esta, um conjunto de acções.

¹⁹⁴ Cf. B. E. Perry, "The Early Greek Capacity for Viewing Things Separately", in *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 67, 1937, pp.403-427.

¹⁹⁵ Cf. B. Simmons, 1978, cit. por B. E. Perry, "The Early Greek Capacity for Viewing Things Separately", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 67, 1937, pp.403-427.

¹⁹⁶ Cf. M. Nussbaum, 1990 cit. por B. E. Perry, "The Early Greek Capacity for Viewing Things Separately", in *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 67, 1937, pp.403-427.

¹⁹⁷ É este o sentido do vocábulo συγγνώμη, conforme a tradição aristotélica. Assim é apresentado, entre outros autores, por P.A. Tabensky (ed.), *Judging and Understanding: Essays on Free Will [...]*, Ashgate, 1988, p.13 e M. Nussbaum cit. por B. E. Perry, "The Early Greek Capacity for Viewing Things Separately", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 67, 1937, pp.403-427. A definição encontrada em Liddell & Scott (eds.), *Greek English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press, 1958 é a seguinte: «fellow-feeling, forbearance, lenient judgement, allowance».

seguidamente sobre este tema, recorrendo aos textos trágicos, onde procuraremos argumentar que esta matéria faz sentido à luz da ἔλπος de Aristóteles. Serve este momento para defender o sentido e a intenção ética que integra *King Priam* como expressão de educação ética do homem contemporâneo, na continuidade da ética aristotélica, ainda que não consciente e intencional. Vejamos o que nos começa por dizer a tragédia ática sobre o caminho para a comunhão humana mediante a piedade. Para compreender aquele, centraremos a nossa atenção em Ésquilo, por nos parecer ser o tragediógrafo cuja arte mais se adequa ao nosso propósito. Justificamos a opção de isolar o aspecto da piedade na tragédia grega, comentando-o no quadro aristotélico, tendo em conta a intenção de Tippett em transmitir a piedade e terror aristotélicos, o que veio a ser entendido por comentadores como Ewan¹⁹⁸ como intento não alcançado, opinião que não vai ao encontro da nossa percepção, como procuraremos argumentar neste trabalho, no capítulo dedicado ao perdão e à dessacralização. Por agora, vejamos o que nos diz a tragédia grega e Aristóteles.

Em *Prometeu Agrilhado*, Ésquilo situa o titã fora da civilização, ἀπόλις, exposto ante a magna natureza. Nesse elevado lugar de impotência, Prometeu sofre por se ter compadecido dos homens, oferecendo-lhes, agora, com o seu sofrimento, o exemplo possibilitador de o homem romper a sua finitude e, assim, mais do que se igualar, transcender os deuses. Consiste esta transcendência na capacidade de se autopor no outro. Contrariamente à maior parte das tragédias, esta tem lugar ao desabrigo da πόλις, sendo o exemplo de piedade uma *preparatio evangelica* da fundação sobre a qual a πόλις se poderia erguer. Não é só o titã filantropo que sente piedade, Hefesto - a quem pertencia o fogo que aquele deu aos homens - sofre por si duplamente, pois para além de se compadecer pelo titã, também lhe cabe executar a vontade de Zeus:

Ἥφαιστος - τὸ ξυγγενές τοι δεινὸν ἦ θ' ὁμιλία

Ἥφαιστος - αἰαῖ Προμηθεῦ, σῶν ὑπερστένω πόνων.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Certamente que a afirmação do autor faz sentido, na medida em que é precisa muita imaginação para ver no homem de Tippett o homem trágico cantado pelos aedos. Afirmou M. Ewan que o ponto de vista em “King Priam” “is a bleak Cold War, almost Beckettian viewpoint, opposed to the concept of the tragic in the *Iliad* and Athenian tragedy” (M.Ewan, *Opera from the Greek [...]*, p.151). O musicólogo argumenta que Tippett apresenta uma visão do destino como predeterminado, num plano atemporal, inexorável. Defende ainda o autor que a pretensão do compositor em provocar a piedade e o terror aristotélicos falha devido ao facto de a morte de Príamo estar implícita desde o início, para além de, em termos musicais, o momento da morte daquele recuperar notas já escutadas antes (*op.cit.* cap.7). Porém, informa Whittall «[that] repetition, exact or varied, remains the essential structuring principle, and perhaps the most remarkable thing about *King Priam* is that, in spite of the large amount of repetition, and the strong textural contrasts, the effect is genuinely cumulative. This is evident at once in the prelude, which is built entirely on reiterations of the fanfare figures, and material so vividly characterized by tempo and tone colour may well have a more direct impact on the listener when repeated than a structure planned along the lines of tonal symphonic process [...] When Tippett's material is freed of harmonic function, it becomes, in a sense, totally symbolic: it takes the form it does primarily to represent something in the most direct, effective manner». (Cf. *The Music of Britten & Tippett*, p.188).

¹⁹⁹ Cf. v. 39; v. 66 ([Aeschyli], *Prometheus*, ed. Martin L. West, Stuttgartiae, Teubner, 1992, Esta será a edição que utilizaremos sempre que citarmos a obra). («Hefesto - o parentesco e a convivência têm uma força extraordinária [...], Ai! Ai! Prometeu, gemo pelos teus sofrimentos», Ésquilo, *Prometeu Agrilhado*, trad., pref. e notas de Ana

Consequentemente, se escutarmos o texto, percebemos que o exemplo de compaixão é o grande legado do titã aos homens. Prometeu sofre em silêncio e sem se debater enquanto o agrilhoam, a dor, essa só a partilha consigo e com os que consigo e por si sofrem. Mais, o sofrimento é ἀνάγκη de um destino a cumprir:

τὴν πεπρωμένην δὲ χρή
αἴσαν φέρειν ὡς ῥαῖστα, γιγνώσκονθ' ὅτι
τὸ τῆς ἀνάγκης ἐστ' ἀδήριτον σθένος.²⁰⁰

O deus menor foi, assim, punido pelo amor aos homens, que Zeus, novo no poder, considera ὕβρις.

[...] με, δύσποτμος θεόν,
τὸν Διὸς ἐχθρόν, τὸν πᾶσι θεοῖς
δι' ἀπεχθείας ἐλθόνθ' ὁπόσοι
[...], διὰ τὴν λίαν φιλότῃτα βροτῶν.²⁰¹

O próprio Prometeu sente a ousadia do seu acto, mas a piedade para com a frágil condição humana levou-o à acção:

ἐγὼ δ' ἐτόλμης· ἐξελυσάμην βροτούς
τὸ μὴ διαρραισθέντας εἰς Ἄιδου μολεῖν.
[...] θνητούς δ' ἐν οἴκτῳ προθέμενος, τούτου τυχεῖν
οὐκ ἠξιώθην αὐτός [...] ²⁰²

Paula Sottomayor, Coimbra, Atlântida, 1967. Seguiremos esta tradução sempre que citarmos o texto em língua portuguesa).

²⁰⁰ Cf. vv. 103-106. («Preciso é suportar o mais facilmente possível o que/ foi marcado pelo destino, pois bem sei que a força da Necessidade é inexpugnável»).

²⁰¹ Cf. vv. 119-124. («[...] eu, o deus infeliz, eu o inimigo de Zeus, eu, o que incorreu no ódio de todos aqueles deuses [...] por ter amado em demasia os homens»).

²⁰² Cf. v. 235-241. («Eu, eu é que tive essa ousadia. Livrei os mortais de irem para o Hades, despedaçados [...] Por me ter apiedado dos mortais, a mim próprio me foi recusada piedade [...]»).

Ora, o seu castigo não foi essencialmente por ter levado o fogo de Hefesto aos homens, foi a sua piedade. Para este aspecto é ainda importante a noção de Zeus ser novo no poder, precisando de tempo para que os sofrimentos lhe adoçam o espírito:

[Ζεὺς·...] ἔμπας (δ'), οἶω, μαλακογνώμων
ἔσται ποθ', ὅταν ταύτηι ῥαισθῇ·
τὴν δ' ἀτέραμνον στορέσας οργὴν
εἰς ἀρθμόν ἐμοι καὶ φιλότητα
σπεύδων σπεύδοντί ποθ' ἦξει.²⁰³

A falta de piedade não glorifica quem a pratica. Diz o texto:

ὥδ' ἐρρύθμισμαι, Ζηνὶ δυσκλεῆς θέα.²⁰⁴

A piedade é um gesto profundamente humano, de que o senhor do Olímpo não é capaz. Da mesma forma, é a acção que traz a glória e não o estatuto hierárquico, ideia que também encontraremos em *King Priam*, e que se encontra de acordo com a atenção dada na obra à acção do homem.

A violência também se encontra associada à piedade. Estes dois aspectos são importantes para se estabelecer um paralelo entre o ciclo de vida de Príamo e aquilo que se passa nesta tragédia de Ésquilo, mediante uma leitura concentrada na piedade. Com efeito, apreende-se ainda um terceiro aspecto, também encontrado em *King Priam*, i.é, o titã compreende que não pode ensinar. Assim, se ligarmos este facto à piedade, vemos em Prometeu o exemplo de piedade que também encontramos no carácter de Príamo. Vejamos o texto:

[...] δαίμονες χόλου
στασις τ' ἐν ἀλληλοισιν ωροτνετο
ἐνταῦθ' ἐγὼ τὰ λῶιστα βουλεύων πιθεῖν
Τιτᾶνας, [...] οὐκ ἠδυνήθην· αἰμύλας δὲ μηχανάς
[...] καρτεροῖς φρονήμασιν

²⁰³ Cf. vv. 187-193. («[...] Zeus [...] contudo, penso que um dia ainda a sua alma se adoçará quando for assim despedaçado pelos sofrimentos, e quando, apaziguada a cólera implacável, um dia, inquieto vier ter comigo, também inquieto por meu lado, para ser meu aliado e meu amigo»).

²⁰⁴ Cf. v. 241. («que não dá glória a Zeus»).

ῶιοντ' ἀμοχθεὶ πρὸς βίαν τε δεσπόσειν.²⁰⁵

Prometeu agracia os homens com a piedade²⁰⁶, indulto tão valioso que comove a própria natureza, como dizem os seguintes versos, de onde se salienta a piedade como acto de honra:

πρόπασσα δ' ἤδη στοινόειν λέλακε χώρα,
μεγαλαοσχήμενά τ' ἀρχαι-
οπρεπῇ < ~ ~ > στέουσι τὰν σὰν
ξυνομαιμόνων τε τιμάν·
ὁπόοσι τ' ἔποικον αγνᾶς
[...] χελαιὸς {δ'} Ἀΐδος ὑποβρέμει μυχὸς γᾶς,
παγαί θ' ἀγνωρύτων ποταμῶν
στένουσιν ἄλγος οἰχτρόν.²⁰⁷

A terra, Γαῖα, mãe de Prometeu, chora o sofrimento do filho pela sua piedade pela frágil condição humana. A compaixão de Prometeu é o seu mais valioso legado ao homem não exactamente pela sua finitude, o que, neste sentido, o torna frágil quando comparado àqueles que vivem para sempre, mas porque na sua finitude o homem não pode esperar que o inexorável Χρόνος lhe tempere o espírito colérico. Assim, na sua condição, a única coisa que pode impedir o homem de se enviar a si próprio para o Hades é o ser capaz de sentir e agir com compaixão afectiva. A sua piedade adquire pleno sentido, particularmente porque o titã não espera uma recompensa nem a concede aos mortais por estes serem merecedores²⁰⁸, o que esvaziaria o seu acto do sentido de gratuidade que subjaz ao conceito piedade. Prometeu fá-lo do alto da sua magnífica honra estruturada na acção gratuita, sendo, assim, superior a Zeus selvagem (usamos o

²⁰⁵ Cf. vv. 199-200; 204-208. («Quando os deuses começaram a encolerizar-se [...] Então eu, embora desse os melhores conselhos para convencer os Titãs [...], não o consegui. [...] Pensavam, com a presunção de fortes, que, sem custo, venceriam pela violência»).

²⁰⁶ Não se pode, apesar das aparentes semelhanças, identificar esta piedade com a piedade cristã. Esta é incutida aos homens através da figura de Jesus, Filho de Deus Pai, que tem a capacidade de partilhar as emoções dos homens mediante a figura de Cristo. A piedade cristã encontra, no entanto, as suas raízes na piedade grega.

²⁰⁷ Cf. vv. 409-12; 434-41. («Coro: E já todo inteiro Este país solta gritos / que fazem chorar. Sobre a tua honra magnífica [...] / soltam gemidos surdos as vagas marinhas, Umas sobre as outras caindo. / Geme o fundo do mar. / Sob a terra, o Hades sombrio / surdamente murmura / e as ondas dos rios / de límpida corrente / gemem a tua dor lamentável»).

²⁰⁸ A nota 11 de F.D. Allen, referente ao verso 11 do texto (φιλανθρώπου δὲ παύεσθαι τρόπου.), diz o seguinte: «That is «turn his affections away from men to a worthier object». (*Prometheus Bound of Aeschylus and the Fragment of Prometheus Unbound*, Boston, New York, [etc], Ginn & Company, [1878], p.33).

vocábulo como antónimo de civilizado) e indómito que derrama incontinentemente as suas paixões de neófito sobre Prometeu e sobre os mortais, pois na sua infinitude imperecível não há espaço para piedade. O conhecimento de Prometeu acerca da necessidade de Zeus experimentar uma lição de humildade contém uma ideia que também encontramos em *King Priam*, a de que a vida é um contínuo cultivo de si. Finalmente, Prometeu, como Príamo, conhece a solidão, pois não se identifica com o mundo dos homens nem com o dos deuses. No primeiro caso, a sua compreensão profunda e afectiva isola-o dos restantes homens, que vivem desprovidos de afectividade e que têm da vida um entendimento superficial. No segundo caso, porque os deuses, na sua condição imortal, não precisam de ser compassivos e, como tal, são incapazes de uma atitude de autoposição afectiva. Príamo na compreensão profunda e esplendente aprendida da *lectio vitae*, assemelha-se ao titã, igualmente impotente e compreensivo, preso no alto do indómito penhasco. Não implicamos, contudo, que o texto tenha exercido influência sobre *King Priam*, simplesmente que a visão da vida que aí se apresenta incorpora matéria seminal grega.

Também em Sófocles²⁰⁹ encontramos a piedade como exemplo, em *Electra*:

Χορός - 'Εγὼ μὲν, ὦ παῖ, καὶ τὸ σὸν σπεύδουσ' ἄμα
καὶ τοῦμόν αὐτῆς ἦλθον: εἰ δὲ μὴ καλῶς
λέγω, σὺ νίκα: σοὶ γὰρ ἐσόμεσθ' ἄμα.²¹⁰

Continua o texto:

Ηλεκτρα - ὦ φίλταται γυναικες, ὦ πολίτιδες,
ὁρᾷτ' Ὀρέστην τόνδε, μηχαναῖσι μὲν
θανόντα, νῦν δὲ μηχαναῖς σεσωσμένον.

χορός - ὀρώμεν, ὦ παῖ, καὶ συμφοραῖσί μοι
γεγηθὸς ἔρπει δάκρυον ὀμμάτων ἄπο.²¹¹

²⁰⁹ O aedo, juntamente com Ésquilo, é um dos autores clássicos que encontramos referidos por Wagner ("Music of the Future", *Three Wagner Essays*, trans. R. L. Jacobs, London, Ernst Eulenberg, Ltd., 1979, p.20) que, por sua vez determinou a base em que Tippett construiu a sua estética da ópera. (cf. *From Ancient Epic to Twentieth-Century Opera: The Reinvention of Greek Tragedy in Tippett's King Priam*. Submitted in Fulfilment of The Degree of Master of letters to The University of Newcastle Upon Tyne, 1995, p. 8).

²¹⁰ Cf. vv. 251-253. (*Sophocles, Elektra*, trad. F. Storr, London, New York, The Loeb Classical Library, 1913. Esta será a edição que seguimos sempre que citamos o texto grego)

(«Coro: Eu vim, ó minha filha, pressurosa

do teu bem-estar, assim como do meu.

Mas se não é certo o que digo, seja como queiras

e nós contigo estaremos». (Sófocles, *Electra*, trad. Maria do Céu Fialho, in *Sófocles Tragédias*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, Maria do Céu Fialho e José Ribeiro Ferreira, Coimbra, Minerva, 2003, p.111. O texto em língua portuguesa segue sempre esta tradução).

²¹¹ Cf. vv. 1227-1231. (*Electra*: «Amigas minhas, mulheres desta cidade, vede – aqui está

O coro exprime a unidade com Electra, a dor partilhada, ou a alegria. Mediante a piedade o Homem expressa a partilha de uma dor ou de uma alegria que passa também a ser a sua, sendo nesta grandeza de alma que o Homem grego atravessa os limites da sua condição mortal. A piedade²¹², reservada aos humanos, é o que liga os homens uns aos outros, sendo trágica na medida em que nada pode, apenas é. É, colectivamente na dor e na certeza da morte. A piedade pode ser rosto do πάθει μάθος (o sofrimento que o conhecimento implica).

Os exemplos de piedade na tragédia grega não se esgotam, evidentemente, nos textos que apresentámos. Encontram-se, por exemplo, no carácter de Ulisses, em *Ájax*, outra tragédia que permite reflectir sobre a πόλις. Assim, Ulisses representa a ἀρετή do homem civilizado, na medida em que sente piedade. Diz o texto:

Τεῦκρος - ἄριστ' Ὀδυσσεῦ [...]

τούτῳ γὰρ ὦν ἐχθιστος Ἀργείων ἀνὴρ

μόνος παρέστης χερσίν, οὐδ' ἔτλης παρῶν

θανόντι τῷδε ζῶν ἐφυβρίσαι μέγα,

ὥς ὁ στρατηγὸς οὐπιβρόντητος μολῶν

αὐτός τε χῶ ξύναιμος ἠθελησάτην

Orestes que por astúcia se fez de morto e que agora,

Pela astúcia aqui chega vivo.

Coro: Estamos a ver, minha filha, e por este feliz

sucesso uma lágrima de alegria corre dos meus olhos».

²¹² Escreveu Aristóteles que «quase tudo já foi descoberto, apesar de algumas ideias não se terem realizado e de outras já terem caído em desuso, apesar de conhecidas.» (Cf. Aristóteles, *Política*, nota prévia João Bettencourt da Câmara, pref. e rev. lit. R. M. Rosado Fernandes, introdução e revisão científica Mendo Castro Henriques, trad. e notas, António Campelo, Carlos de Carvalho Gomes, ed. bilingue, [Lisboa], Vega, 1998, 1264a, 5). Também neste ponto, o pensamento de Tippett vem ao encontro do de Aristóteles. A piedade que o compositor espera, assim como o seu entendimento de possibilidade e viabilidade de tragédia na contemporaneidade, não é expressão de inocente desejo. Corresponde, antes, assim o entendemos, a uma visão de acordo com a qual, a arte, no presente caso, a música, pode mediar, pelo exemplo, a piedade entre os homens. Dado que Tippett declara a claridade de consciência não só relativamente à frase de Aristóteles que citámos, mas também no que diz respeito à falência de valores morais (cf., por exemplo, D. Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett*, p.3), articulando-a com uma visão mais optimista, verificamos que a par do cepticismo e da ideia de fragmentação, se ergue uma aspiração a algo mais, profundamente problematizada, que poderemos interpretar como gesto utópico, na medida em que o não-lugar é sempre uma aspiração ao lugar de amanhã, que, por sua vez, cansado ou desgastado, para regressarmos à última parte do texto citado de Aristóteles, cairá em desuso, possibilitando a emergência de um outro não-lugar. Por outras palavras, o não-lugar ocupará um lugar, encontrando-se aqui a validade de continuar a problematizar a condição humana e a equacionar o humanismo. Não procuramos argumentar no sentido de afirmar que a piedade ou o exemplo mudaram a condição humana, originando apenas homens bons. O que procuramos sustentar com a nossa argumentação é a importância da problematização para a compreensão, constituindo-se assim, o exemplo para uma atitude fundamentada na mudança de sensibilidade.

[...] ἀνὴρ ἐσθλὸς [εἶ] ²¹³

A nobreza de Ulisses está na sua acção e o próprio o diz, quando questionado por Agamémnon sobre a sua veneração por um inimigo:

Ἀγαμέμνων - τί ποτε ποιήσεις; ἐχθρὸν ὧδ' αἰδεῖ νέκυν;

Ὀδυσσεύς - νικᾷ γὰρ ἀρετὴ με τῆς ἐχθρας πολὺ. ²¹⁴

A piedade é a valentia do homem civilizado. Não ter piedade, lembra Ulisses, alguns versos antes, para além de não ser honroso, seria contra as leis dos deuses. Escutemos o texto:

Ὀδυσσεύς - ἀκούε νυν. [...]

οὐ γάρ τι τοῦτον, ἀλλὰ τοὺς θεῶν νόμους

γχείροις ἀν. ἀνδρα δ' οὐ δίκαιον, εἰ θάνοι,

βλάπτειν τὸν ἐσθλόν, οὐδ' ἐὰν μισῶν

κυρῆς. ²¹⁵

Também em *Édipo Rei*, Sófocles perspectiva a *polis* partindo de uma perspectiva civilizacional baseada na piedade. Lê-se o seguinte nos primeiros momentos da tragédia:

²¹³ Cf. vv. 1381-1388; 1400. (Sophocles, *Ajax*, in *Sophocles*, with an English translation by F. Storr, Cambridge, Harvard University Press, 1961-1962 (The Loeb Classical Library), 2º vol. Seguiremos este texto em todas as citações do grego). (Teucro – Valoroso Ulisses [...] / tu, e só tu, sendo para Ájax o mais odioso dos Argivos, puseste-te ao lado dele para ajudar, e não consentiste com a tua presença, estando tu vivo e ele morto, que ele sofresse um grande ultraje, como queria o frenético general ao chegar aqui, ele e o seu irmão de sangue [...] és um homem nobre» (cf. Sófocles, *Ájax*, trad. Maria do Céu Fialho in *Sófocles, Tragédias*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, Maria do Céu Fialho e José Ribeiro Ferreira, Coimbra, Minerva, 2003, p. 88. Esta será a tradução que seguiremos).

²¹⁴ Cf. vv. 85-86. («Agamémnon – Que vais então fazer? Tens tal veneração pelo cadáver de um inimigo? Ulisses – É a valentia que em mim vence o ódio», p. 86).

²¹⁵ Cf. vv. 1343-1346. («Ulisses – Ouve então. [...] É que não seria a ele, mas às leis dos deuses que estavas a destruir. Não é justo fazer mal a um homem bom, depois de morto, mesmo no caso de o odiarmos», p.85).

Οἰδίπους - ὦ τέκνα, Κάδμου τοῦ πάλαι νέα τροφή,
 τίνας ποθ' ἔδας τάδε μοι θαάζετε
 ἱκτηρίσις κλάδοισιν ἐξεστεμμένοι;
 [...] δυσάλητος γὰρ ἂν
 εἶην τοιάνδε μὴ οὐ κατοικτίρων ἔδαρην.
 Ἰερεὺς - ἀλλ' ὦ κρατύνων Οἰδίπους χώρας ἐμῆς,
 ὄρᾳς μὲν ἡμᾶς ἡλίκαι προσήμεθα
 βωμοῖσι τοῖς σοῖς: οἱ μὲν οὐδέπω μακρὰν
 πτέσθαι σθένοντες, οἱ δὲ σὺν γήρα βαρεῖς [...]²¹⁶

Édipo começa por assumir uma atitude de responsável cuidado paternal, enquanto o sacerdote chama a atenção para o objecto da piedade, i.é, aqueles cuja condição é mais frágil, os mais novos, necessitados de orientação e os mais velhos e mais próximos da finitude, numa palavra, os isolados. Precisam, pois, de piedade e capacidade de visão, i.é, compreensão (ὄρᾳς). O texto é claro quanto à humanidade, podendo estabelecer-se ligação entre o sentir piedade como informação exclusivamente humana. Continua o texto do sacerdote com as seguintes palavras:

Θεοῖσι μὲν νυν οὐκ ἰσουμενόν σ' ἐγὼ
 οὐδ' οἶδε παῖδες ἐξόμεσθ' ἐφέστιοι,
 ἀνδρῶν δὲ πρῶτον ἐν τε συμφοραῖς βίου²¹⁷
 [...]

Ao que Édipo responde com a definição desse gesto humano e característico de alguém que vê mais longe, com o muito pensar (φροντίδος...πολλὰς δ' ὁδοὺς) e sente

²¹⁶ Cf. vv. 1-3; 13-15. (Sophocles, *Oedipus Rex*, 3ª ed., ed. R. D. Dawe, Stuttgartiae ; Lipsiae, Teubner, 1996. O texto grego será sempre citado desta fonte) («Édipo- Meus filhos, nova geração do antigo Cadmo nascida, que quereis sentados neste lugar, com ramos de suplicantes adornados? [...] Insensível seria eu se não me apiedasse perante esta vossa atitude. Sacerdote – Tu, ó Édipo, senhor do meu país, tu vês a idade dos que se sentam junto dos teus altares: estes, que ainda não têm força para levantar longos voos, estes outros, a quem os anos já pesam [...]», Sófocles, *Rei Édipo*, trad. Maria do Céu Fialho, in Sófocles, *Tragédias*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, Maria do Céu Fialho e José Ribeiro Ferreira, Coimbra, Minerva, 2003, p. 217. Seguiremos esta tradução para o texto em língua portuguesa).

²¹⁷ Cf. vv. 31-35. («Igual aos deuses te não consideramos, nem eu, nem estes jovens ao sentarmo-nos junto aos teus altares, mas como o primeiro dos homens nos reveses da existência», p. 218).

um sentimento englobante (δακρύσαντα), comparticipativo do sopro que o anima e que partilha com a πόλις (ψυχὴ πόλιν):

[...] τὸ μὲν γὰρ ὑμῶν ἄλγος εἰς ἓν' ἔρχεται

μόνον καθ' αὐτὸν κοῦδέν' ἄλλον, ἢ δ' ἐμὴ

ψυχὴ πόλιν τε κάμει καὶ σ' ὁμοῦ στένει.

[...] ἐξεγείρετε· [...] πολλὰ μὲν με δακρύσαντα δῆ,

πολλὰς δ' ὁδοὺς ἐλθόντα φροντίδος πλάνοις²¹⁸

Encontram-se não poucos exemplos de piedade na tragédia grega como Atlas civilizacional, e que pode ser entendida como parte da ἀρετή do homem trágico, começando a desenhar-se o caminho para o altruísmo que encontramos em *King Priam*, construído em afectividade, condutora da existência sublimada, i.é, de uma *coexistência* dual, em que cada sujeito é ele próprio e o outro. Trata-se de um caminho longo, alcançado na dolorosa experiência²¹⁹ compossibilitadora de convivência entre sujeitos humanos, não obedientes ao bicho. A tradição diz, pois, dos homens aos homens, com *Filoctetes*: σύ μ' ἐλέησον²²⁰, desgraçado, porque, votado à solidão e ao abandono (σῶσον)²²¹, a sua chaga aumenta (νόσῳ διαβόρῳ), pois, o facto de ter (a aparência de) tudo, habitação, lume e comida, tudo é, pois, nada e o mal que não se cura (πλὴν τὸ μὴ νοσεῖν ἐμέ, v. 299) é disso evidência. Sófocles escreve sobre uma personagem cujo pé apresenta uma chaga incurável, mas a estrutura profunda desta aparência revela um coração que sofre, ainda mais, devido à fuga dos outros homens ao confronto com o sofrimento do outro:

Ποίαντος υἱὸν ἐξέθηκ' ἐγὼ ποτε,

²¹⁸ Cf. vv. 62-69. («[...] A vossa dor apenas recai sobre cada um de vós e não sobre o outro, mas a minha alma é sobre a cidade, sobre mim e sobre vós que geme ao mesmo tempo. [...] Ficai sabendo: muitas são já as lágrimas que chorei e muitos os caminhos por onde o meu pensamento andou errante», pp. 218-219).

²¹⁹ Escreve Adriana Veríssimo Serrão o seguinte: «É a sensibilidade que abre os olhos do pensamento, que lhe pede uma conversão ao mundo, uma atenção aos seus acontecimentos. Em contraste com a interioridade pensada ou consciência separada, cuja validade é privada, é apenas da sensibilidade que provém a *universalidade*, a capacidade de se dar a todos.» (Feuerbach, *Filosofia da Sensibilidade: Escritos 1839-1846*, trad. Adriana Serrão, CFUL, 2005, p.16). Veremos ao longo do presente trabalho que com os fios da sensibilidade se tece *King Priam*. Esta tecitura será também a razão de ser do texto enquanto obra de arte, pois em consequência de uma sensibilidade ética, e continuamos a usar o termo tendo em conta a reflexão feita sobre aristóteles, gera-se o acto comunicativo exemplar e altruísta, (cf. dessacralização e perdão, supra neste trabalho) do homem que descobre a sua alma, «o que ele reconhece e experiencia em si como o verdadeiro e o supremo, o que determina a sua maneira de apreciar as coisas, de ser, de viver e de *actuar*» (Feuerbach, *Filosofia da Sensibilidade: Escritos 1839-1846*, trad. Adriana Veríssimo Serrão, CFUL, 2005, p.38).

²²⁰ Cf. V. 501. Sófocles utiliza a palavra que em aristóteles significará o que podemos explicar como piedade que é compaixão dialógica.

²²¹ Cf. v. 501.

ταχθεῖς τόδ' ἔρδειν τῶν ἀνασσόντων ὑπο,
 νόσωι καταστάζοντα διαβόρωι πόδα,
 ὅτ' οὔτε λοιβῆς ἡμῖν οὔτε θυμάτων
 παρῆν ἐκήλοισ προσθιγείν, ἀλλ' ἀγρίαις
 κατείχ' ἀεὶ πᾶν στρατόπεδον δυσφημίαις,
 βοῶν, στενάζων.²²²

Mas vai mais além. É deixado à porta da πόλις com a seguinte interrogação: que uso faz a πόλις dessa piedade? Porque Ulisses representa o homem que se apercebe do que em Filoctetes é digno de piedade, mas não age piedosamente, antes aproveita a situação piedosa de Filoctetes para os seus intentos. Já Neoptólemo representa a outra face, no seu processo de crescimento para a rectidão do agir. Filoctetes é 'salvo', mas a tragédia acaba por isso bem? O que é acabar bem? Neste caso particular, assim o entendemos, o círculo de pedra termina num ponto de partida: a piedade devolve o homem à πόλις, mas o que fará a πόλις com a piedade? Como declara o Mensageiro em *Antígona*: τεθνᾶσιν. οἱ δὲ ζῶντες αἵτιοι θανεῖν²²³.

Terminada a breve revisitação ao arquétipo, concluímos que a epopeia assim como a tragédia são herança que, na sua singularidade de dizer a condição humana, legaram à humanidade as sementes que permitem ao homem cultivar sucessivas recriações de si com base na excelência ética, construída no exercício adequado da compaixão²²⁴ que a catarse oriunda dos diversos dramas torna possível. A resposta ética não é uma receita que sirva todos. Pelo contrário, implica cuidada análise, sempre recriada com sensata reflexão sobre o exemplo que a precede.

²²² Cf. vv. 5-11. (Sophoclis, *Philoctetes*, 3ª ed., ed. R. D. Dawe, Stuttgartiae ; Lipsiae, Teubner, 1996. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana. O texto grego será sempre citado desta fonte). («eu abandonei um dia [...] o filho de Poiante, visto que ele supurava de um pé por uma chaga devoradora. Não podíamos ocuparmos, em paz, de libações nem de sacrifícios; ele enchia constantemente todo o acampamento com alaridos selvagens e agoirentos, aos gritos e gemidos». (Sófocles, *Filoctetes*, trad. José Ribeiro Ferreira, in Sófocles, *Tragédias*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, Maria do Céu Fialho e José Ribeiro Ferreira, Coimbra, Minerva, 2003, p. 463).

²²³ Cf. v.1173. (Sophoclis, *Antigone*, 3ª ed., ed. R. D. Dawe, Stuttgartiae ; Lipsiae, Teubner, 1996 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana). («Morreram - e os vivos são dessa morte responsáveis». (Sófocles, *Antígona*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, in Sófocles, *Tragédias*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, Maria do Céu Fialho e José Ribeiro Ferreira, Coimbra, Minerva, 2003, p.356). A substituição da tradução do vocábulo αἵτιοι, como 'responsáveis' ao invés de 'culpados' é da nossa responsabilidade, tendo-nos, para o efeito, baseado no entendimento do conceito αἵτιον enquanto estrutura interna, fundadora, de um todo, a πόλις, e que é a sua ψυχή (cf. *Rei Édipo*, v. 63.), aquilo que É, ou poderia Ser. Entendemos, pois, αἵτιον como a οὐσία da πόλις, sendo aquela formada pela actualidade responsável dos ζῶντες. Esboça-se, assim, uma αἵτιολογία da πόλις. Compreendemos que estes argumentos são insuficientes para um entendimento generalizado do conceito em relação à tragédia ática, contudo, o raciocínio ser-nos-á útil na compreensão de *King Priam* enquanto tragédia contemporânea informada pela tradição.

²²⁴ Defende Tippet uma humanidade «of compassion and attempted union of the opposites» (Cf. M. Tippet, "Postscript", in *Moving into Aquarius*, p.167).

2.2. O Cosmo Trágico de *King Priam*: uma Reflexão

Nesta sequência, importa questionar outras épocas e autores que determinaram a natureza trágica de *King Priam*²²⁵, procurando nessa linhagem o fio que soltámos da tecitura dos aedos Gregos.

De acordo com as palavras do compositor, a análise de Goldmann às tragédias de Racine²²⁶ orientaram-no na sua construção do trágico.

Não pretendermos realizar um estudo genético acerca dos diversos autores que influenciaram a criação de *King Priam*, nem interpretar esta ópera de acordo com o seu pensamento. Porém, com o objectivo imediato de determinar presenças trágicas e lhes definir a silhueta, interessa-nos questionar o trágico nos autores que Tippett declara terem influenciado decisivamente a sua recriação trágica. Por outras palavras, importa-nos olhar o trabalho do autor para perceber a visão trágica que aí se insinua, e de que forma se reflecte na obra do compositor.

No caso de Tippett, as suas intenções são declaradas com tal objectividade e naturalidade como são por si justificadas²²⁷. Possui o autor a rara qualidade de se distanciar da sua criação para a comentar com desapegada lucidez. No entanto, assumidas e reconhecidas influências de numerosos autores na escrita de *King Priam*, estamos conscientes de que uma coisa é a intenção do autor, outra, que poderá ou não coincidir com esta, é o que, de facto, criou. Não nos importa, também, estudar influências formais ou estéticas, como anteriormente tivemos oportunidade de afirmar. Compreendemos, também, a impossibilidade de estudar aquelas de forma satisfatória, atendendo à necessária brevidade imposta pelo espaço disponível neste trabalho. Sentimos, porém, que algumas influências não podem deixar de serem mencionadas, devido ao facto de terem sido decisivas para a composição da matéria trágica expressa

²²⁵ Cf. M. Tippett, "The Resonance of Troy: Essays and Commentaries on *King Priam*", in M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, p. 223.

²²⁶ «Important for *King Priam* is the Racinian conception of tragedy as being absolute. In each of the Racinian tragedies there is always some point when the tragic protagonist accepts willingly or unwillingly, his or her tragic destiny, and with it the absolute necessity of a certain conduct, which because of its uncompromising absolute qualities of the tragic destiny and ensuing conduct are refused by the rest of us, who make up the ordinary matter-of-fact world, the tragic protagonist acting out his destiny from this absolute source, is incomprehensible to those around him. No real understanding or communication is possible because *a fortiori*, the sense of the tragic destiny is by nature inexpressible. That is to say, the protagonist cannot express it, in communicative terms to his audience. But it is expressed to us, in the theatre, by his or her *actions*. The pity and the terror and the exaltation are ours, not the hero's» (Cf. M. Tippett, "The Resonance of Troy: Essays and Commentaries on *King Priam*", in Bowen (ed.), *Tippett on Music*, p. 212). Esta piedade será, então, para Tippett «some experience of release: something which can bring the outer and the inner together again» (cf. M. Tippett, "A Composer's Point of View", in Bowen (ed.), *Tippett on Music*, p. 5). Tippett parece aqui seguir a teoria adormiana da redenção pelo poder mimético da arte e a leitura da catarse aristotélica como purgação. No entanto, não é esta a leitura que seguimos, apesar de o nosso caminho, eventualmente nos levar até à leitura da arte como clarificação, com a devida salvaguarda de a arte não cultivar necessariamente melhores homens. Tal consciência deixa-nos na expressão da natureza dual da condição humana, que Tippett também explora em *King Priam*. Para uma análise da influência de Goldmann em *King Priam*, veja-se R. Pollard e D. Clarke, "Tippett's *King Priam* and 'The Tragic Vision'", in Clarke (ed.), *Tippett Studies*, pp.166-185, onde os autores se ocupam da visão trágica em *Le Dieu Caché* e como esta se reflectiu em *King Priam*.

²²⁷ Cf. Tippett, "The Resonance of Troy: Essays and commentaries on *King Priam*", in Bowen (ed.), *Tippett on Music*, p. 209.

em *King Priam*. Neste sentido, ocupar-nos-emos nos de aspectos particulares daquelas que foram consideradas mais notórias pela bibliografia tippetiana.

2.2.1 Shakespeare como arquétipo para *King Priam*

Shakespeare é uma das influências mais importantes²²⁸, proporcionando a Tippett as condições para expressar ideias que tinha latentes sobre o carácter irregular, caótico e fragmentário²²⁹ que constitui o insolúvel mistério da condição humana²³⁰. O solilóquio de Hamlet, na sua dimensão ética, é particularmente relevante²³¹, na medida em que ao equacionar o mistério («To be or not to be»), fá-lo descer - porque, ao interrogá-lo, parte desse mistério ameaça perder-se - à forma de problema, numa afirmação aporística em que o trágico da existência humana se pode apreender na seguinte afirmação do príncipe da Dinamarca: «for there is nothing good or bad, but thinking makes it so» (II, ii, 259). Hamlet tem consciência de que a faculdade que distingue os homens dos outros seres é a mesma que o sublima e que o destrói, faz, portanto, parte da sua natureza integrar estas duas possibilidades. Este será um aspecto a desenvolver na segunda parte deste trabalho, pelo que aqui escrevemos apenas a sua enunciação.

Hamlet é ainda uma figura que se expressa por enigmas²³². Hamlet é mistério, assim como a vida o é, no dizer algo céptico, algo realista do pensamento de Tippett, «a bitter charade. We go from birth to death, but nothing is plain [...]» (Acto I, Interlúdio, cena i). Este enigma torna-se concreto na figura de Hamlet, cuja principal acção não é a vingança mas precisamente a problematização do mistério da vida, que vai muito mais além das questões particulares que lhe são colocadas. A Hamlet não interessa a vingança. Esta é o elemento desencadeador de algo muito maior e a sua loucura é a consciência que o isola do mundo²³³, dada a profundidade do seu pensamento e da aporia que a sua condição mortal lhe impõe para as questões colocadas. O herói trágico é gerado nesta dualidade inflexível, expressada nas palavras que o tempo passou a identificar com a sua figura do príncipe, “To be or not to be”, como poderemos lembrar Páris no seu lamento inquiridor sobre a desarmonização de duas forças contrárias que habitam o mesmo corpo e em que a parte racional, o pensamento, obriga a um constante

²²⁸ O arquétipo Beethoven – Shakespeare orientou Tippett. (Cf. E. Venn, "Idealism and ideology", in S. Robinson (ed.), *Michael Tippett : Music and Literature*, Burlington, Ashgate, 2001, pp. 36-59, sobretudo, p.50).

²²⁹ Cf. I. Kemp, *Tippett : The composer and his music*, p.58.

²³⁰ «the insoluble mystery of human fate» (cf. M. Tippett, "Resonance of Troy: Commentaries and Essays on *King Priam*", in Bowen (ed.), *Tippett on Music*, p.215.)

²³¹ «This monologues, which come every so often in the opera, perform the same formal tasks as do the monologues in Hamlet» (cf. M. Tippett, "Resonance of Troy: Commentaries and Essays on *King Priam*", in M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, p.211).

²³² Cf. Richmond Y. Hawthorn, *Tragedy, Myth and Mystery*, capítulo 7.

²³³ Cf. H. Jenkins (ed), *Hamlet*, London, Routledge, 1990, especialmente pp.123-127.

repúdio da parte irracional, a da natureza, levando o homem, por ironia, tanto ao bom como ao mau, conforme o δαίμων que o possui. Hamlet só se coloca a questão porque vê mais além e compreende que o homem, na nobreza da sua capacidade para pensar, é afinal uma finíssima teia cujos fios, tecidos por algo muito mais além da sua mortal condição, o asfixiam na tentativa de lhes encontrar a génese. Diz Hamlet, «What a piece of work is a man, how noble in reason, how infinite in faculties [...] in apprehension like a god» e, no entanto, «if his chief good and market of his time be but to sleep and feed? A beast, no more». Em *King Priam* encontramos o mesmo isolamento²³⁴, que acompanha o homem trágico desde a Grécia, porém sem a profundidade psicológica que é observável na obra de Tippett. O questionamento de Príamo isola-o também, até se encontrar numa ilha apartado dos outros homens e de Deus. Da mesma forma que Príamo no fim, como vimos, não pode comunicar com o mundo terreno, também Hamlet se questiona solitário, sem ouvir Ofélia, pois encontram-se em planos diferentes: «What should such fellows as I do crawling between earth and the heaven?». Em *Hamlet* encontramos a mesma preocupação moral que em *King Priam*, o mesmo questionamento, idêntica aceitação de um destino para além da compreensão que a condição mortal permite. A vida acaba para ambos em solo sagrado, no abraço da sua humanidade. A consciência é tudo e o resto é silêncio²³⁵.

Para além de *Hamlet*, *Macbeth* foi também uma referência trágica considerada por Tippett na criação de *King Priam*, estando na base da decodificação das presenças do Ancião, da Ama e do jovem Guarda enquanto «appearances that we in the audience have to see (and hear) as the audience sees Banquo's Ghost in *Macbeth*. It was fascinating to see how natural this convention appears in modern opera which deals so much with the inner world of man's mind»²³⁶. Depois de Páris comunicar ao rei Príamo a morte de Heitor, o rei fica profundamente perturbado, irrompendo num discurso em que culpa todos, sobretudo a si próprio, confrontando-se com uma visão prismática da sua acção passada. Príamo regressa ao momento em que condenou Páris, voltando a dilacerar-se entre o que considera simultaneamente uma acção criminosa e um dever. Os seus fantasmas²³⁷ surgem nas figuras do Ancião intérprete de sonhos, do jovem Guarda e da Ama, exprimindo a memória pretérita, o lamento e a culpabilização que conduzem Príamo aos limites da razão, levando-o a desejar a morte de um filho no lugar do outro. Este assunto será desenvolvido no capítulo dedicado ao conflito.

²³⁴ O isolamento serve ainda para expressar a vontade, que só tem razão de ser face a outra(s) vontade(s): «In *King Priam*, with only rare exceptions, for any individual to sing means to displace another's individual's music. Characters become isolated expressions of will». Cf. D. Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, Cambridge, University Press, 2001, p.75.

²³⁵ «Rediness is all» (Shakespeare, *Hamlet*, ed. Harold Jenkins, London, Routledge, 1990, V, ii-218); «[...] the rest is silence», (*id.*, V, ii, 363).

²³⁶ Cf. M. Tippett, "Resonance of Troy: Essays and Commentaries on *King Priam*", in Bowen (ed.), *Tippett on Music*, p.219.

²³⁷ Na língua inglesa, como elucida Poole, significa a intenção de uma (sub)consciência ligada a espíritos adquirir dupla tonalidade: «We may note that the roots of our English word "ghost", seem linked, in the dark, backward abysm of time, with fury and anger» (D. Poole, *Tragedy: A very Short Introduction*, Oxford, University Press, 2005, p.34).

A ética da clarificação que vimos acima a propósito de Aristóteles, encontramos também em *King Lear*²³⁸, num diálogo profundamente trágico pela inversão dos papéis na clarificação de julgamento, i.é, o homem que é suposto não ter juízo faz uma afirmação muito objectiva e clara em que levanta o problema da falta de sensatez na idade madura, o que leva Lear a suplicar a deus que o não deixe enlouquecer. Pelo contrário, em *King Priam* encontramos essa lacuna na juventude de Príamo, porém, quando a clarificação espiritual acontece, a sua vida chega ao fim.

O homem exprime eloquentemente a sua dor, mostrando que a tragédia avisa, confronta e sublima, porque o homem ainda tem a lucidez, alimentado pelo pequeno bem conservado na caixa de Epimeteu, que lhe permite expressar a dor. Com efeito, «The worst is not, So long as we can say “this is the worst”²³⁹» e Priam afirma que «I do not want these deaths, I want my own»²⁴⁰. Assim, *King Lear* confabula com *King Priam*.

Tippett encontra em Shakespeare o pluralismo²⁴¹ que notamos em *King Priam*, visível, não só na universalidade da sua mensagem, mas também na encantadora complexidade dos seus heróis trágicos. Esta complexidade, ausente das restantes figuras, encontra-se particularmente elaborada na figura de Príamo, desenvolvida entre um *De Profundiis* e uma *Alleluia*. Se «[a] special providence [can be found] in the fall of a sparrow²⁴²», ou «[if] is there a hidden meaning [in a dream]»²⁴³, são perguntas a que a condição mortal não pode responder, mas cujas premissas se abraçam, na linha melódica, aos instrumentos numa dança cujo ritmo é também característica da composição sinfónica do bardo de Avon.

2.2.2 Goldmann e a Génese da Visão Trágica em *King Priam*

De acordo com as palavras do compositor, a natureza trágica de *King Priam* foi determinada pela obra de Goldmann, *Le Dieu Caché*²⁴⁴, que Tippett leu em 1956, um ano após a sua publicação²⁴⁵. Goldmann apresenta nesta controversa obra²⁴⁶ uma

²³⁸ «FOOL: Thou shouldst not have been old, till thou hadst been wise. LEAR: O let me not be mad, not mad sweet heaven: keep me inTemper, I would not be mad» (cf. Shakespeare, *King Lear*, London, Penguin, 1994, act, i, scene five)

²³⁹ Cf. Shakespeare, *King Lear*, IV, i, 27-28 (cit. por D. Poole *Tragedy : A very Short Introduction*, p. 36).

²⁴⁰ Cf. Acto III, cena ii.

²⁴¹ M. Bowen (ed.), *Michael Tippett*, 97, cit. por Irene Morra, *Twentieth Century British Authors and the Rise of Opera in Britain*, p.13

²⁴² Cf. Shakespeare, *Hamlet*, V, ii, 10, 165-6.

²⁴³ Cf. *King Priam*, Acto I, cena i.

²⁴⁴ Cf. M. Tippett, "Resonance of Troy: Essays and Commentaries on *King Priam*", in Bowen (ed.), *Tippett on Music*, p.223.

²⁴⁵ Cf. D. Clarke, *Tippett Studies*, p.169.

concepção da tragédia que parte de uma visão do mundo²⁴⁷ cuja ideia central consiste na rejeição do mundo e no facto de considerar Deus, senão ausente, pelo menos escondido, silencioso. O seu Deus *absconditus* é consequência da dissolução da comunidade e da falência dos valores morais, delineando-se a tragédia da interacção mutuamente exclusiva de três carateres, como Goldmann lhes chama, que são Deus, o homem e o mundo. Para o autor francês, o carácter trágico não só reconhece o abismo entre si e o mundo, como também possui clara e inequívoca consciência da sua condição, por oposição aos mundanos caracteres que não compreendem as suas contradições. Ditas as linhas gerais da perspectiva do autor, resta-nos, com idêntica brevidade, auscultar a sua apreciação das tragédias de Racine que mais directamente poderão ter que ver com *King Priam*. Referimo-nos a *Phèdre*, *Andromaque* e *Britannicus*. Relativamente à primeira, encontramos a natureza ilusória da esperança, num mundo em que não se esperam escolhas ou compromissos, em que Phèdre pensa poder atingir o absoluto ao unir glória, paixão e amor proibido num mundo que ela percepçiona como puro e real. Mas nesse espaço apenas encontra terror e fuga aos seus demandos, que vêm perturbar a ordem instituída, pois o que vêm na sua figura é a união de dualidades contrárias, como o céu e o inferno, a justiça e o pecado. No fim, Phèdre encontra um desenlace circular: o Sol que visitou no início pela primeira vez é-lhe agora arrebatado pela morte (I, 3; v, 7). Na verdade, a leitura do tempo que Goldmann²⁴⁸ apresenta em relação a *Phèdre* sustenta a visão trágica de Tippet, de acordo com a qual o trágico e o ciclo de vida completo são interdependentes, o que é não só sugerido, como é claramente afirmado no *libretto* definitivo («For life is a story from birth to death», Acto I, I Interlúdio), assim como nos títulos provisórios que Tippet deu aos oito actos que originalmente compunham a ópera, nomeadamente, «boyhood», «young love», «warriors», «women», «judgement», «mercy» e «death», representativas das «oito idades do homem»²⁴⁹. Estes foram posteriormente reestruturados, originando a estrutura em três actos que conhecemos. *Phèdre* termina como começa, assim como o fim de *King Priam* coincide com o seu início em termos musicais e textuais, definindo um ciclo completo ao começar com um

²⁴⁶ Cf. M. Cohen, "The Wager of Lucien Goldmann: Tragedy, Dialectics, and a Hidden God : Review", *Philosophy and Literature*, 19.2, 1995, pp.409-410; L. Goldmann, *Le Dieu Caché*, Paris, Gallimard, 1955. [Recensão], *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, vol.35, nº35, 1957, pp.479-481.

²⁴⁷ «Partant du thème centrale de la vision tragique, l'opposition radicale entre un monde d'êtres sans conscience authentique et sans grandeur humaine et le personnage tragique, dont la grandeur consiste précisément dans le refus de ce monde et de la vie, deux types de tragédie deviennent possibles: la tragédie sans et la tragédie avec péripétie et reconnaissance, la première se divisant à son tour en deux types selon que le monde ou l'héros tragique sera au centre de l'action.» (cf. L. Goldmann, *Le Dieu Caché : Etude sur la Vision Tragique dans les Pensées de Pascal et dans le Théâtre de Racine*, 1959, p.352. Dado tratar-se de uma questão complexa e periférica ao nosso estudo, recuperamos somente os aspectos essenciais da análise de Goldmann que consideramos necessários para a definição das silhuetas trágicas em *King Priam*. Veja-se, por exemplo, T. Harrison, 1910 : *The Emancipation of Dissonance*, onde surge a questão do trágico no contexto da *Métaphysique de la Mort* de Lukács, autor que inspirou Goldmann. Para outras leituras das tragédias de Racine veja-se, entre outros, R. C. Knight (ed.), *Racine: Modern Judgements*, London, Mcmillan, 1969; D. Cecchetti e D. Valle (à cura di), *Il Tragico et Il Sacro dal Cinquecento a Racine*, *Convegno Internazionale*, Torino, 1999, Firenze, L.S. Olschki, 2001 e A. Niderst, *Racine et la Tragédie Classique*, Paris, Presses Universitaires, 1986; S. Langer, *Feeling, and Form*, 1953, cit. por T. Eagleton, *Sweet Violence : The Idea of the Tragic*, p. xiv, onde a autora considera as peças de Racine "comédias heróicas".

²⁴⁸ Cf. Goldmann, *Le Dieu Caché [...]*, Galimard, p.439.

²⁴⁹ Cf. "At Work on King Priam", *The Score*, 28, January 1961, pp.58-68, cit. por I. Kemp, *Tippet : The Composer and His Music*, p. 356-357; M. Tippet; também em H. Leonard, *King Priam : Opera in Three Acts (1958-1961)* *Study Score*, Schott Music, 2005 (informação obtida por pesquisa, sem acesso directo à monografia).

nascimento, o de Páris, e ao prosseguir com as suas mortes e renascimentos, que originam a compreensão profunda, terminando com a sua morte física²⁵⁰. A leitura conjunta destes factores convida a compreender uma existência assente em três planos: ser: na infância é-se, simplesmente, ignorando o que se é, não procurando sabê-lo; crer ser, o que marca o começo da ilusão; querer parecer, momento do engano mais profundo e amargo, porque consiste num enganar-se. Tippett mostra a pluralidade de presenças no homem, assunto que retomaremos no capítulo dedicado à dualidade, pois no presente momento é excursivo ao tema que desenvolvemos.

Em *Andromache*, esta vê-se colocada perante uma escolha cujos elementos são inconciliáveis: ou é fiel a Hector ou garante a vida ao filho Astyanax. Ambas são essenciais para a sua humanidade e moralidade, portanto, a única forma de assegurar ambas é morrer. Escreve Goldmann²⁵¹, «[...] tout en étant le seule être humain de la pièce, Andromache n'en est pas le personnage principal. [...] Le vrai centre, c'est le monde et, plus concrètement le monde des fauves de la vie passionnelle et amoureuse».

Britannicus é, para o autor, a primeira tragédia de Racine digna do nome. Aqui encontra-se em destaque o mundo e não Britannicus, visto por Goldmann como uma marioneta, para quem a verdade é inacessível, acreditando, ao invés, em falsidades, recusando-se a ver e a compreender a realidade, recorrendo, para tal, a mecanismos semi-conscientes (I, iv, 339 e ss.) num universo de desenfreada paixão política entre Néron e Agrippine. Pelo contrário, a figura trágica, Junie, em apenas vinte e quatro horas tem uma percepção muito precisa do tipo de mundo que a rodeia e das leis que o regem. («Je ne connais Néron et la cour que d'un jour, mais [...], hélas! Dans cette cour combien tout ce qu'on dit est loin de ce qu'on pense!», V, 1 1521-6). Ama Britannicus e tudo faz para que este compreenda a situação real, mas Britannicus acredita em todos menos nela e acaba assassinado. Junie é absoluta sinceridade e autenticidade, a morte de Britannicus é o catalisador para o desenlace trágico. O foco da peça é novamente a ausência de contacto entre a personagem trágica e o mundo. Por outras palavras, a ênfase recai novamente na solidão da personagem trágica que, no entanto, não acaba sozinha, pois ao entrar na esfera divina, no universo de Deus, a comunhão com o mundo acontece. Novamente Deus surge como personagem ausente, mas mais real do que qualquer outra.

Se em *Andromache* e *Britannicus* o que tem de facto relevância não são os heróis trágicos, mas as contribuições individuais enquanto retrato ético do mundo, não estando, portanto, em causa análises psicológicas, em *Bérénice*, o mundo deixa de aparecer em destaque, passando o protagonismo para a personagem trágica, ou, mais correctamente, para as personagens trágicas que representam o afastamento entre o amor e o dever. O amor de Titus por Bérénice é absoluto mas o reino é essencial para a sua existência, o que, sendo Bérénice estrangeira, torna impossível a sua união. No fim, ambos aceitam a inconciliável condição e separam-se em fragmentação, isto é, não buscam a morte.

²⁵⁰ Cf. Kemp, *Tippett : The Composer and His Music*, p. 356.

²⁵¹ Cf. *Le Dieu Caché*, 1959, p.355.

Vemos, nestas três peças consubstanciar-se a ideia da absoluta solidão do homem trágico face ao mundo. Na primeira peça, *Phèdre*, encontramos o problema que levanta a hipótese de o herói trágico poder viver no mundo com as suas próprias leis, sem nada impor e de nada abdicar. Novamente a solidão e a impossibilidade pesam sobre a figura trágica.

Daqui desenha-se a aura pessimista que Goldmann, citando Lukàcs, esclarece da seguinte forma: «"Le problème de la possibilité de la tragédie est le problème des rapports entre l'être et l'essence. Le problème de savoir si tout ce qui existe est déjà simplement et uniquement parce qu'il existe. N'y a-t-il pas des degrés et des niveaux de l'être? L'être est-il une propriété universelle des choses ou bien un jugement de valeur porté sur elles, un jugement qui les sépare et les distingue?" La philosophie du Moyen âge avait pour le dire une expression claire et univoque. Elle disait que l'ens perfectissimum est aussi l'ens realissimus; plus un être est parfait, plus il est; plus il correspond à son idée, plus il existe»²⁵². Ou seja, levanta-se o problema do livre arbítrio, residindo o problema trágico no facto de que, apesar da inconciliação de contrários imperativos, o homem não sabe viver sem eles e é neste sentido que decorre a ideia de Deus *absconditus*. Por outras palavras, o homem trágico vive na esperança de alcançar o absoluto, mas só e apenas nessa esperança que se quer sempre utópica.

Serão certamente expressões da condição humana, onde se reconhece a matéria arquetípica num desfoque de olhar dos seus rostos reveladores do tempo que os desenham.

Desta brevíssima exposição importa considerar as seguintes silhuetas trágicas, que recuperaremos mais à frente neste trabalho, ao comentarmos detalhadamente *King Priam*: por um lado, a necessidade de efectuar uma escolha, em que ambas as partes envolvidas são tão importantes como inconciliáveis; por outro lado, a dolorosa solidão que isola o homem trágico do mundo.

São estas silhuetas reconhecidas em *King Priam*, na incomunicabilidade que se estabelece entre Príamo e as demais personagens, com excepção de Helena, a figura semi-divina cujas respostas inconclusivas às perguntas fundamentais de Príamo permitem estabelecer uma ponte com os diálogos silenciosos, expressão que tomámos de Lukàcs, que encontramos em Racine. Porém, não nos parece que Deus, apesar de Tippet nunca se lhe referir desta forma, seja peça abscondita do xadrez da condição humana tippetiana, como tentaremos defender ao longo deste trabalho. Com efeito, entende Clarke²⁵³ que a ser consistente com a leitura de Goldmann que diz tê-lo orientado, Príamo não deveria participar da transcendência divina, mas sim manter-se a baixo deste nível, sem comunicação possível com o que o ultrapassa:

²⁵² Cf. Lukàcs, *L'Âme et les Formes*, p. 335-336, cit. por Goldmann, *Le Dieu Caché*, p.422.

²⁵³ Cf. R. Pollard, D. Clarke, "Tippet's *King Priam* and the Tragic Vision, in D. Clarke (ed.), *Tippet Studies*, p.181.

«[...] in a reading consistent with Goldmann's its significance would not be to indicate a divine presence, but precisely the opposite: an assertion of "a set of values which transcend the individual" made despite a God who remains hidden». (p.181).

O autor considera, ainda, a situação ambígua, pois, em termos musicais, não é clara (*id.*, 181), o que vai ao encontro do defendido por Ewan²⁵⁴, que afirma que o fim está demasiado presente no início, encontrando-se o saque de Tróia no último acto ligado por uma expressão musical que lembra a do prelúdio. O autor não nega o contraste da última cena, apesar de considerar que as últimas notas de música não desencadeiam a compaixão desejada para com Príamo, contrariamente à experiência final que conhecemos de *Tristão e Isolda* ou de *Elektra*, esses, de acordo com o autor, capazes de evocar as emoções de piedade e terror, desencadeando a catarse. Pelo contrário, Clarke e Pollard, apesar de partilharem com Ewan a descrença no final musical, defendem que Tippett conseguiu uma certa forma de catarse e consequente sublimação. Coincide este ponto com o entendimento de Kemp, que considera que a sublimação acontece sobretudo na mudança de foco de Príamo para a música²⁵⁵. Conforme afirmámos inicialmente, o nosso foco não se fixa nos efeitos na audiência, pelo que nos concentramos naquilo que acontece na cena final. Príamo, antes de ser assassinado, mostra ter aprendido a olhar a vida de uma forma mais compreensiva e livre, na medida em que compreende a fragilidade do humano perante desígnios que o aprisionam e ultrapassam, encontrando-se, possuindo, desta forma, um entendimento que o afasta do homem comum. Príamo não tem respostas, não aponta culpados nem inocentes e, na sua inteligência afectiva, espera dos tempos que hão-de vir uma repetição daquilo que viu acontecer na vida, pois essas situações fazem parte da condição humana. A viabilidade da tragédia, como entendia Tippett, pode ser compreendida à luz da clarificação aristotélica, que se une ao prazer intelectual gerado pelo entendimento acontecido do confronto do homem com a sua condição, assim como da consciência e aceitação desta necessidade. O trágico, especialmente o que se discerne das silhuetas de Helena e de

²⁵⁴ « [...]The disaster at the end of *King Priam* is implicit in the birth that begins the opera. Indeed the end is so implicit in the beginning that the sack of Troy is depicted at the end of Act III with virtually identical music to that which foreshadowed in the prelude. Tippett does indeed compose remarkable new music (for tuba, contrabassoon and bass clarinet) which develops during the last scene to depict Priam's increasing derangement [...] And I do not deny the power of the contrast in the final scene. [...] However the music for Priam in the final scene as a whole does not elicit the necessary sympathy for the title figure. Tippett's artistic aims at the time of *King Priam* placed an almost impossible burden on his music. His new Stravinskian musical style matched the objective stance of his post-Brechtian theatrical techniques; but how could it also evoke in the audience an Aristotelian 'pity' [...] and 'terror'. [...] Wagner, Strauss [...] and Berg achieved their overwhelming final curtains precisely by pressing their emotionally powerful musical material just that one stage further than the audience believes possible – to a new, unexpected but deeply satisfying conclusion. Unlike this composers, Tippett does not evoke the Aristotelian feelings of pity na fear, or achieve catharsis when Priam dies, because he presents a vision of fate as predetermined on a timeless plane and therefore inexorable. [...]» (cf. M. Ewan, *Opera From the Greek*, pp. 150-151).

²⁵⁵ Cf. I. Kemp, *Tippett : The Composer and His Music*, pp. 369-370: «What, therefore, is Tippett's purpose in these final scenes? What he does, by accident or design, is trade on the audience's impending sense of absolute and uncontrollable tragedy by quietly shifting the focus from the character, about whom nothing can be done, to the music. It becomes the means by which the tragedy can, in some sense, be uplifting».

Príamo coincide com uma compreensão profunda da vida que os leva a aceitar as suas contingências e com elas, a impossibilidade de as resolver. Contrariamente, personagens como Hécuba ou Andrómaca são mais fiéis ao arquétipo, em particular se pensarmos na irredutibilidade de Electra ou na obstinação de Antígona em relação às razões que as movem.

O mundo, devido às leis que o regem, torna a necessidade de escolha imperativa, mesmo como única possibilidade humana de agir de acordo com os requisitos morais minimamente preenchidos, traçando, aprioristicamente, um plano trágico. Este, seria o plano onde poderíamos inscrever Hécuba, que, prontamente opta por algo a que dá mais valor. A rainha, sem hesitar, escolhe o seu rei e a sua cidade, não se verificando, portanto, uma situação aporística, conforme o texto evidencia: «Troy and the city's king are sacred» (Acto I, cena 1). É a Hécuba de Eurípides²⁵⁶ que ressoa na de Tippett não a Hécuba de Homero. Mas este não é o caso de Príamo, o rei não escolhe orientado pelo dever. Para si, enveredar por um caminho ou por o outro é um crime, mas, como Agamémnon, escolhe ser rei. Vejamos como o texto deixa clara a ideia de crime:

«Nurse and the Old Man: [...] A child is born without choice.

Old Man: From its parents alone it lives.

Nurse: As now from its parents it dies.

Young Guard: That is a crime.» (Acto I, cena 1)

Mas os argumentos que se seguem, apresentam a questão de outra perspectiva:

«Young Guard: To kill one's child is a crime.

Old Man: It may be a duty. Nature has many
children for a man.

Priam is young and lusty, Hecuba healthy.

What means one child when the choice

²⁵⁶ Cf. *Hécuba e As Troianas*. «The proud, violent, heroic, political queen (cf. M. Tippett, "Resonance of Troy: Essays and Commentaries on *King Priam*", in Bowen (ed.), *Tippett on Music*, p. 227. O compositor aproveita somente estas características. A Hécuba de Eurípides é, evidentemente, mais do que isto.

involves the whole city?» (Acto I, cena 1)

Assim, temos a equação do problema que encontramos em Agamémnon, i.é, a razão de família e a razão de estado. Mas o ambiente não é esquiliano nem raciniano. Vejamos porquê.

«Young Guard: How could a young man know enough

to dare to make such a choice?

Old Man: After the wise man read the dream, Priam knew all.

Priam made the choice that a king would have to. Husband to

Hecuba and King of Troy, how other could he act?» (Acto I, cena 1)

Aqui encontram-se uma questão e uma afirmação. Relativamente à primeira, encontra-se um problema de maturidade. No que diz respeito à segunda, diz-se claramente que Príamo fez uma escolha consciente. Diz-se que Príamo sabia tudo. Porém, «tudo» é uma noção subjectiva que resulta não de um facto, mas da interpretação subjectiva desse facto. O que o intérprete de sonhos disse foi o seguinte:

«The dream means that Paris, this child, will

cause, as by an inexorable fate, his father's death» (Acto I, cena 1)

Príamo neste primeiro momento de escolha foi informado de «tudo», mas não aceitou, assim como Hécuba também não aceitou. Ambos ignoraram a impotência humana sobre o Destino, «as by an inexorable fate». O texto aponta para a necessidade de o homem agir. Trata-se do *agon* desencadeado²⁵⁷ na tentativa humana de superar o destino. Mas a escolha que desencadeia a acção não é uma solução satisfatória, como a que encontramos na Andrómaca de Racine, se o fosse, não se poderia falar de tragédia, apenas de cedência ou resistência.

A primeira necessidade de escolher coloca Príamo novamente perante imperativos antagónicos morais e humanos. O reencontro com Páris faz com que Príamo inverta de imediato o seu primeiro arbítrio. Este momento é assinalado no plano musical pelo refresso do tom urgente escutado quando o ancião interpretou o sonho de

²⁵⁷ Cf. J. Guitton, *Le Clair et L'Obscure*, Paris, Aubier, 1964, nota introdutória.

Hécuba. Por artes do destino, Príamo escolhe, agora, o que o coração de pai sempre quis, aceitando todas as consequências:

«Priam: [...] Now I must choose again [...] now you shall see a

less ignoble man. For I accept the trick of fate that saved

my son, and what he, Paris, chooses I uphold. Let it mean my death!

Old Man: Do you speak for Troy as for yourself?

Priam: Yes! I speak for Troy as well». ²⁵⁸

Neste ponto, o texto de Tippett encontra-se com a coluna dorsal das tragédias de Racine²⁵⁹. Perante a escolha exigida, o humano e o moral são forças válidas mas antagónicas, inconciliáveis porque não se podem separar, o que vai ao encontro do absoluto a que Tippett se refere. O compositor defende a necessidade de as personagens agirem sempre em completa dedicação a algo que defendem. Dado que o humano não pode superar o moral nem o moral o humano, i.é, o ser afectivo que se acha no humano não encontra forma de conciliar as exigências morais impostas pelas leis do mundo em que vive com as suas, então a única forma de não trair nenhuma é na aceitação da morte que sempre lhe esteve reservada. A segunda decisão de Príamo é apenas o outro e o mesmo rosto da primeira, pois o instinto de aceitar o filho é também o de assegurar o seu nome.

Concluimos que a afirmação de Tippett de acordo com a qual Goldmann o levava ao encontro de Racine corresponde, não a um conhecimento, mas a um reconhecimento que lhe permitiu clarificar e desenvolver o pensamento pré-existente²⁶⁰,

²⁵⁸ A ideia transmitida, a de um mal iminente, é idêntica à que encontramos na *Antígona* de Sófocles:

KP. αἰαῖ αἰαῖ, [...]

τί μ' οὐκ ἀνταῖαν

ἐπαισέν τις ἀμφιθήκτωι ξίφει [...]

ὦμοι μοι [...]

ἐγὼ γάρ σ' ἐγὼ σ' ἔκανον, ὦ μέλεος [...]

ἀγετέ μ' ἐκποδών, τὸν οὐκ οντα μᾶλλον ἢ μεδένα, vv. 1306-1325. («Creonte: Ai! Ai! Porque não me atravessam o peito com uma espada afiada [...] Ai de mim! [...] Fui eu que te matei, ó desgraçada [...] p'ra longe me levai, a mim que sou nada mais do que nada» p. 362). Príamo e Creonte sofrem o mesmo horror, que aconteceu por uma acção sua. Apesar de esta ter sido realizada com um profundo sentido de dever, acabou por ser a causa de todo o mal. A ideia em comum com King Priam é a de que o homem desencadeia a sua própria destruição e, com ela arrasta a *polis*.

²⁵⁹ Cf. L. Goldmann, *Le Dieu Caché* [...], pp. 354-55. É, v.g., o caso de Andromaque, de Phèdre e de Bérénice. Não é este o local para analisar o trágico em Racine, mas veja-se Goldmann, *op.cit.*, onde o autor analisa Racine de uma perspectiva marxista, mas no seu contexto histórico; Para diversas abordagens modernas a Racine, veja-se, entre outros, R.C. Knight (ed.), *Racine: Modern Judgements*, London, McMillan, 1969; P. Dandrey, "Phèdre, une mise en scène du destin", in Pierre Brunel (org), *La mise en scène du destin*, Paris, 2000, pp. 125-154; P. H. Nurse, "Toward a definition of le tragique racinien", in I. Kemp (ed.), *Michael Tippett: a Symposium on His Sixtieth Birthday*, 21, 1967, pp. 197-228.

²⁶⁰ Cf. I. Kemp, *Tippett: the Composer and His Music*, pp.354-355.

cuja essência se encontrava já determinada na parábase da sua primeira ópera, *The Midsummer Marriage*, onde se lê o seguinte: «Fate and freedom propound a paradox. Choose your fate but still the god speaks through whatever acts ensue». A sua convicção acerca da possibilidade do trágico no mundo contemporâneo encontra-se em antítese com a tese do autor francês, que a considerava inviável, enquanto a sua análise lhe permite tomar consciência da solidão do homem trágico relativamente ao mundo terreno. Esta distanciação resulta na identificação com o divino, na figura de Helena, que entendemos como metáfora para a compreensão plena que, assim, separa Príamo das restantes personagens, ao mesmo tempo que não trai a convicção de Tippett sobre a necessidade de as suas personagens responderem a um absoluto que, no caso de Príamo, no seu fim de vida, corresponde à forma afectiva de se relacionar com o outro. Esta correspondência entre acção e fidelidade ao que consideram ser o mais importante ou, ainda, a verificada na coincidência entre aceitação e compreensão é uma presença imperativa em *King Priam*, confirmada pela interpretação de Racine que Tippett encontra em Goldmann. Identificam-se com o absoluto os casos que não admitem o meio-termo, como são os de Andrómaca e de Hécuba ou a escolha de Páris, determinada pela necessidade da unidade²⁶¹. O absoluto revela-se como um entendimento cuja lucidez permite apreender num só momento a condição humana. Este momento tem sido considerado pela bibliografia como o momento visionário de Príamo, mas na nossa compreensão, nada ter a ver com uma identificação com o divino, constituindo, ao invés, um corte radical com um entendimento ilusório e parcial da vida.

2.2.3 Recepção de Expressões do Trágico do Teatro de Brecht em *King Priam*

Neste subcapítulo reflectiremos sobre os contornos da influência que Tippett recebeu do teatro de Brecht em *King Priam*.

Tippett tomou de Brecht sobretudo as técnicas. Assim, não comentaremos, exaustivamente, o conteúdo das suas peças, apesar de não podermos deixar de as interrogar. Vejamos, então, o que um compositor que leu Brecht no original, assim como as suas teorias acerca do seu teatro épico²⁶², e que assistiu às primeiras representações londrinas da companhia de teatro *Berliner Ensemble*²⁶³, poderá ter tomado como inspiração para o seu próprio trabalho.

Comenta Brecht o seguinte a propósito do seu teatro, nos anos trinta de mil e novecentos:

²⁶¹ Cf. I. Kemp, *Tippett: The Composer and His Music*, p. 359.

²⁶² Veja-se, por exemplo, P. Thomson; G. Sacks, (ed.), *The Cambridge Companion to Brecht*, *passim*.

²⁶³ Cf. Tippett, "The Resonance of Troy: Essays and Commentaries on *King Priam*", in *Tippett on Music*, p.222; v. também, M. Tippett, "Too Many Choices", in M. Bowen (ed.), *op. cit.*, pp. 294-306.

«The Stage began to tell a story. The narrator was no longer missing... Not only did the background adopt an attitude to the events on stage...the actors too refrained from going over wholly into their role...the stage began to be instructive. Oil, inflation, war, social struggles, the family, religion, wheat, the meat market, all became subjects for theatrical representation. Choruses enlightened the spectator...films showed a montage of events from all over the world. Projections added statistical material. And as the background came to the front of the stage so people's activity was subjected to criticism...The theatre became an affair for philosophers, but only for such philosophers as wished not just to explain but also to change the world».²⁶⁴

O trabalho de Brecht, focamos a nossa atenção no método seguido para o apresentar, caracteriza-se mediante a sucessão de cenas, a introdução da canção e da dança (*The Caucasian Chalk Circle*), a claridade proporcionada pela técnica da iluminação e, ainda, a atenção prestada à acção, sendo o cenário um catalisador onde aquela adquire protagonismo, composto apenas pelos elementos necessários e suficientes para que a matéria apresentada resulte na apreensão de um conjunto de relações, a partir da forma simples apresentada. A insistência na entrega das palavras que fazem a acção, o apagamento do actor nessa entrega, ou ainda os cartazes que elucidam o texto dito sobre um palco circular onde profusamente se ilumina o justo e o injusto, são raízes adventícias de origem grega, que de imediato nos lembram o sofrimento humano sob a intensidade imperecível do astro rei. Brecht orientou estas raízes para uma forma tão inovadora, porque estranho ao imediatamente anterior, que termos como “teatro épico” ou “teatro científico” ficaram ligados aos seus métodos. Da última frase do texto supracitado, verificamos ainda que o autor desejava desencadear mudança nas emoções humanas, nas suas opiniões e atitudes²⁶⁵. É certo que por trás das intenções artísticas se encontram intenções políticas, de que não nos ocuparemos por as considerarmos periféricas aos nossos intentos. Esse desejo, contudo, é também partilhado por Tippet, como vimos, no seu intento de recuperar a piedade aristotélica. Esta metodologia permite, assim, apresentar algo familiar como estranho, mas, para algo ser estranho, tem pelo menos de ter algo em relação ao familiar que permita equacionar termos de comparação, residindo aqui a desejável ligação ao mundo presente. É esta a arte de um autor, não propriamente inventar algo, mas reinventar.

Em *King Priam* as indicações cénicas²⁶⁶ são mínimas e acontecem somente para enfatizar a acção. É desta forma que «a nurse comes to quieten the child» (Acto I, cena i), ou que a intensidade de uma revelação pára o tempo («the shock is so great that time seems to stand still for a moment», *id.*) ou, ainda, o discurso de uma figura é tão violento e propício à reflexão que se torna necessário conceder-lhe silêncio («a short silence», *id.*) que logo motiva longo debate a solo a um pai a quem acontece também ser rei e por isso, nas areias movediças da resolução do conflito, ora se aproxima, ora se

²⁶⁴ Cf. *Brecht on Theatre*, pp.71-72, cit. por P. Brooker, "Key Words in Brecht's Theory and Practice", in P. Thomson, in G.Sacks (ed.), *The Cambridge Companion on Brecht*, Cambridge, University Press, 1994, p.189.

²⁶⁵ Cf. P. Brooker, "Key Words in Brecht's Theory and Practice", in P. Thomson, in G.Sacks (ed.), *The Cambridge Companion on Brecht*, p.186.

²⁶⁶ Sobre este aspecto v. M. Tippet, *Those Twentieth-Century Blues*, p.218.

afasta do berço onde se encontra o seu filho bebé («he turns to the cradle», «he turns from the cradle», *id.*). A decisão acontece, sendo a gravidade da situação, harmoniosa com o preceito grego, sendo salientada não só pelo comentário do coro, mas também pelas personagens individuais que dele se destacam. Esta mudança obedece ao mínimo possível, bastando «some easily manipulated change of dress, or by a mask perhaps or a gesture» (*id.*) ou ainda uma forma diferente de dizer a acção, i.é, «when speaking as Chorus they declaim; when speaking as expressive of the roles, they do not declaim» (*id.*).

O Coro cumpre a função de orientar a audiência relativamente ao decurso da acção, à semelhança das imagens, estatísticas e demais técnicas utilizadas por Brecht «All: Scene will change into scene before you; time rolling with each scene away. Thus we follow the story» (Acto I, cena i, após o primeiro interlúdio). Até ao fim do *libretto* as indicações são pontuais, servindo apenas a clarificação da acção. Ainda no Acto I são indicações de presença, simples e ocasionais, como as que se seguem: «Priam and Hector, as a youth, and a few Huntsmen enter», «Hector runs out. Priam and the men watch his movements.», «Priam still watching intently», «Priam turning from watching», «the huntsmen run off. Hector comes back». O depuramento do lugar da acção é ainda visível nas seguintes indicações: «Wedding guests from Troy enter», «As from an inner room, the voices of Helen and Paris off stage singing a melisma. Helen and Paris come from the inner room», ou ainda a económica representação do Julgamento de Páris, «Hermes gives Paris the apple, who takes it as in a dream. The Goddesses appear: Hecuba as Athena, Andromache as Hera, Helen as Aphrodite. All are young».

No Acto II, a entrada de Heitor em cena sugere o ambiente bélico («Hector appears in armour upon or besides the walls of Troy, with Paris unarmed»), ou ainda pelas vozes de fundo («Men's voices in the distance: War! War!») e pelo grito de guerra de Aquiles («At the height of the ensemble, with Priam, Hector and Paris facing the audience at the footlights, Achilles appears before the tent to deliver his war-cry, a bloodcurdling melisma that echoes round the stage»), repetido três vezes.

Pretendemos com o acima exposto exemplificar o nosso entendimento acerca da forma como o teatro de Brecht foi aproveitado por Tippett em *King Priam*. Podem considerar-se aqueles exemplos como uma maneira particular de abordar a matéria épica ‘in a certain way’, de acordo com a orientação de Peter Brook. Mas não será este catálogo de semelhanças metodológicas uma forma redutora e até injusta de comentar a influência do trabalho de Brecht no compositor que para além de o ter lido no original tinha uma ideia muito precisa quanto ao que pretendia com *King Priam*? Para procurarmos responder a esta questão, precisamos de a dividir em duas partes. Assim, em primeiro lugar, concentremo-nos na leitura original, i.é, na língua de origem que Tippett aprendeu de forma autodidacta²⁶⁷. É este detalhe importante devido à tradução de uma das palavras-chave do trabalho de Brecht, *verfremdung*, ter sido traduzida pela

²⁶⁷ Cf. I. Kemp (ed.), *Michael Tippett: a Symposium of His Sixtieth Birthday*, p.65.

primeira vez em língua inglesa pelo vocábulo ‘alienation’, sugerindo, assim, distanciamento acrítico ou mesmo perda do sentido de julgamento, tornando-se o “alienado” em alguém que não é senhor de si, quando a palavra alemã significa “distanciação”, ou seja, colocar-se mais longe, conseguindo uma perspectiva mais clara do objecto olhado, o que é diferente, dado que pressupõe capacidade de julgamento. Aqui encontra-se a intenção intelectual contida na frase com que concluimos a citação de Brecht e que aqui reescrevemos: «The theatre became an affair for philosophers, but only for such philosophers as wished not just to explain but also to change the world.», sendo convicção de Tippett que «I am unrepentantly certain that...when audiences will see Priam’s death at he altar as Troy burns, they will feel the old pity and terror and be uplifted by it»²⁶⁸. Ora, ainda que tão diferentes, estas afirmações encontram-se, na medida em que revelam crença na sublimação do espírito humano. Onde Brecht procura filósofos cujo trabalho ensine a filosofar, i.é, a tornar visível aos olhos da mente o invisível, Tippett está certo de conseguir a mesma sublimação de espírito com o seu trabalho. A ‘velha piedade que sublima’, na nossa opinião não é derivada de uma emoção purgativa, seguindo a mais antiga das leituras da *Poética*, nem tão pouco nos parece ir ao encontro do pensamento de Tippett. Para suportar a nossa argumentação, regressemos a Auden, que citámos no início deste capítulo. Declarou o autor a inexistência de ópera trágica num tom que, desagregado do contexto, nos pareceu algo jocoso. Mas, se lermos a sua afirmação entendendo que «the attitude that these people adopt in the opera is unworthy of them. Is there any possibility that they may change it? Can we persuade them to get out their cigars?», interpretada por Tippett de uma perspectiva que equaciona a possibilidade de este público «could be persuaded to sit back and smoke cigars, in na attitude of dispassionate examination rather than of enthusiasm (because as ‘wax in the hands of the magician’), than that would be ‘new’ opera. Because to induce such na attitude in the public means to stop being theatrical and operatic magicians once for all. Only thus can the audience be prevented from being caught up into the emotion of the drama. Acting and music must henceforward never be used to induce sympathy with, or participation in the emotions of the characters, but solely to offer something to our heads, rather than our hearts, cooled in cigar smoke.», então, chegamos à influência mais marcada que encontramos de Brecht em Tippett: *Verfremdung*, isto é, distanciação crítica. Mais, se tivermos em conta que *King Priam* é uma tentativa para questionar a ideologia marxista²⁶⁹, para além da sua preocupação ética na orientação do seu trabalho, torna-se lícito, como já interpretamos acima, regressar a Aristóteles e ler a piedade²⁷⁰ como *eleos*, preocupação ética própria de um

²⁶⁸ Cf. M. Tippett, "The Resonance of Troy: Essays and Commentaries on *King Priam*", in M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, p.210.

²⁶⁹ Cf., por exemplo, M. Tippett, "The Resonance of Troy: Essays and Commentaries on *King Priam*", in M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, p.210; I. Kemp, *Tippett: the Composer and His Music*, p.369.

²⁷⁰ Esta é a leitura que fazemos de acordo com a reflexão que o texto nos proporcionou. Notamos, porém, que a academia britânica (Kemp, Clarke, Pollard, Whittall) lê a piedade (*pity*) como identificação a gerar posteriormente um efeito purgativo (catarse). R. Pollard, *op.cit.*, p.45, elucida a interpretação, que também é a sua, escrevendo «[that] today the notions of purgation and purification as explanations for *katharsis* have been replaced by a moderate trend of thought [...] that says the emotions are not expunged but simply restored to a harmonious equilibrium [...]», que a autora considera conforme à intenção de Tippett em criar uma ópera com efeito de sublimação e, simultaneamente, desviada da sua opinião, expressada em "Drum, Flute und Zither", in *Moving into Aquarius*, p.71, onde o autor declara que «it seems to have been chiefly a belief that the coarse and uncivilised elements in the theatre of that time

espírito e, em consequência, ler a catarse como clarificação, o que é também conforme à tradição do círculo de pedra ático, onde o que se passava em palco implicava envolvimento e distanciação crítica. Envolvimento, também, porque se trata de mimese²⁷¹ da vida como acontece, por exemplo, nos rituais de passagem como são exemplo o casamento, a morte, ou os simpósios. A ópera de Tippett não se inscreve na entrega poética de estados de alma, ao invés, encontra a intenção filosófica de Brecht e de Aristóteles, nascidas do legado arquetípico da lição dos tragediógrafos. Tragédia é filosofia também porque não se escreve na descrição de interioridades individuais, indo muito mais além na reflexão sobre a condição humana, confrontando o homem com o que para si tem mais valor, i.é, o que é que para si tem tanto valor que seja defendido com a própria vida²⁷². É o caso de Antígona, de Ajax e de tantos outros heróis trágicos, assim como é o caso de *King Priam*.

Se o autor alemão considera a tragédia como corrupção²⁷³, o trágico está bem presente, por exemplo, no grito silencioso de *Mãe Coragem*, quando os soldados a forçam a abrir a boca para reconhecer o corpo do filho morto, ou ainda na condenação de um homem por fazer aquilo que é suposto fazer, isto é, na sua qualidade de professor, investigar e apresentar os resultados da sua investigação, como é o caso em *A Vida de Galileu*. Particularmente o facto de que para conseguir difundir o seu trabalho, Galileu ficou isolado e esquecido. Lemos o legado brechtiano em Tippett como clarificação dos sentidos, ainda que ambos, nas suas particularidades, sejam diferentes da tragédia ática. *King Priam*, na nossa opinião, transmite, como aquela, uma alegria nostálgica gerada na compreensão profunda, aliada a um sentido de sacralidade, na medida em que a sua atitude pensativa é uma devoção ao acto de pensar e, assim, de respeito e admiração perante a vida. O compositor demonstrou clareza de espírito ao compor uma nova linguagem que torna o mito presente aos homens contemporâneos, interpretando-a de uma forma que se situa além de associações políticas²⁷⁴. Tippett comentou a sua experiência brechtiana com as seguintes palavras: «Brecht's idea's [...] are not at all dependent on his communist sympathies. I was immeasurably delighted

could be purified and tempered by moral values of the ancient world». A nossa interpretação acompanha a leitura de clarificação. Não queremos, porém, invalidar aquela leitura, sobretudo porque estará de acordo com o entendimento que o compositor teria feito de Aristóteles, mas, antes, procuramos, sem nos prendermos a este facto, uma possibilidade de leitura baseada na bibliografia que assim interpreta Aristóteles, no nosso entendimento do texto e na preocupação ética que nos parece lícito encontrar em Tippett. Notamos, porém, que, por um lado, a intenção de um autor não tem de coincidir com o que efectivamente produz, por o outro lado leituras diferentes não têm necessariamente de ser exclusivas, mas prismáticas. R. Pollard, *From Ancient Epic to Twentieth-Century Opera [...]*, particularmente, capítulo 3, desenvolve uma análise em estreita colaboração com os preceitos descritos na *Poética*.

²⁷¹ Cf. R. Rehm, *Greek Tragedy Theatre*, London; New York, Routledge, 2005, particularmente os capítulos 1 e 2.

²⁷² Referimo-nos especificamente a Hegel e às tragédias de Sófocles, em particular a *Antígona*, pois estas adequam-se na perfeição ao modelo hegeliano de tragédia, assim como acontece com o conflito que opõe a Família ao Estado em *King Priam*. Veja-se, por exemplo, A Paolucci, H. Paolucci, *Hegel on Tragedy*, New York, Harper, 1975, sobre a visão trágica do filósofo.

²⁷³ Brecht, seguido por Adorno e Barthes, considerava a tragédia como impeditiva do progresso por se focar na inevitabilidade do sofrimento. A teoria de Brecht funda-se na convicção marxista cuja perspectiva dialéctica e histórica apenas considera a tragédia temporária e não a derradeira. Sobre este assunto, veja-se, José Pedro Serra, *Pensar o Trágico*, p. 93, especialmente nota 42. Para a diferença entre “tragédia” e “trágico”, veja-se também Wallace, *The Cambridge Companion to Tragedy*, particularmente a introdução.

²⁷⁴ Cf. M. Patterson, “Brecht's Legacy”, P. Thomson; G. Sacks, *The Cambridge Companion to Brecht*, Cambridge, University Press, 1994, pp. 273-287, particularmente, p. 276.

and surprised to find them fully operative in the Jean-Louis Barrault production of *Christophe Colomb* [...] Claudel and Millhaud, by extraordinary theatrical tricks, make us “examine” the story of Columbus – to the expected advantage of Catholicism! [...] The disadvantage of this new-fashioned theatre is precisely in its virtues. We are fascinated by the technique, but at the end of the ‘examination’ we are little or not at all interested in Columbus».²⁷⁵

É ‘uma certa maneira’ de apresentar a matéria arquetípica o que Tippett recebe de Brecht. Importa o exercício relacional que desfoca a figura familiar e revela claramente a mensagem do autor. O texto do seu *libretto* concentra-se na irradiação do humano, garantida por textos económicos e inteiramente significativos, onde a palavra é dedicada somente à mensagem essencial, livre arbítrio e compaixão, assim como o palco e os objectos que o compõem existem tão somente enquanto catalisadores da expressão da condição humana, método que reverbera na linguagem musical, tão económica e discreta como os restantes elementos, apresentando pela primeira vez o compositor a predominância da harmonia sobre o contra-ponto²⁷⁶. A expressão lírica, concentrando-se sobretudo em árias declamadas²⁷⁷, não só se revela alusiva à tragédia clássica mas constitui mais uma forma de manter a atenção direccionada para o conteúdo lírico e não para a sua entrega. Como é característica da linguagem musical do século XX, as figuras são identificadas, num registo musical sem desenvolvimento, matizado por linhas melódicas e instrumentos únicos que lhes decodificam e marcam a personalidade, resultando num efeito de rigidez e de inflexibilidade, ao mesmo tempo que lhes preservam o orgulho solitário. As figuras não divinas são acompanhadas ao longo da obra pelo mesmo instrumento, como, por exemplo, os violoncelos para a activa e orgulhosa dedicação de Andrómaca, uma secção plena de violinos²⁷⁸ para a autoritária assertividade de Hécuba ou os trombones para o heroísmo ortodoxo de Heitor. Helena, Aquiles e Hermes, porque se encontram no plano divino, partilham o plano instrumental, mas apenas o som associado a Hermes, seguindo um perfil moldado em Proteu, que reflecte capacidade de adaptação e a aura profética, enquanto a rica dança entre flautas, harpas, piano e clarinete descreve a inabalável personalidade de Helena. A nostalgia de Aquiles é essencialmente comunicada pelas cordas da guitarra e

²⁷⁵ Cf. M. Tippett, "Janacek and *Jenufa*", in, *Music of the Angels*, p.205.

²⁷⁶ Cf. D. Matthews, *Michael Tippett: an Introductory Study*, 1980, p.67.

²⁷⁷ Esta distinção, entre canto lírico e canto declamado, é importante porque na ópera, em geral, a canção é a norma e o discurso a excepção, porém a excepção é também canção, sendo esta uma ambiguidade da ópera que sublinha o aspecto participativo e recreativo dos seus caracteres (Cf. P. Kivy, "Speech, Song, and the Transparency of Medium", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.52, nº1, The Philosophy of Music (Winter, 1994), pp.63-68). Em *King Priam*, verifica-se precisamente o contrário, i.é, a norma é o discurso lírico e não o canto lírico. Tippett garante, assim, a par da música, a competência da linguagem humana para responder ao inesperado, ao espontâneo, concretizando, desta forma, um exercício recreativo que aproxima o leitor ou a audiência de uma forma *transparente* à acção. Os contornos do conteúdo presentificam o arquétipo sem lhe serem fiéis, enquanto o meio mediante o qual o fazem - a língua inglesa contemporânea - e tornam a acção presente, eliminando a distância temporal ao confrontarem a audiência com o presente. (Para o conceito «transparência», assim como para a discussão entre canto lírico ('operatic song') e discurso lírico ('realistic song') veja-se P. Kivy, *op. cit.* nesta nota, pp.66-68, p. 60-64; para a questão linguística

²⁷⁸ Este foi um ponto em que Tippett mostrava particular empenho: «it took years to persuade conductors to have this played by a full section of violins the way I intended» (Cf. *Those Twentieth-Century Blues*, p.221; v.também E. Walter White, *Tippett and His Operas*, p.92).

pela percussão do xilofone, que a erguem a um plano visionário²⁷⁹. Contudo, a aridez da sua apresentação reveste o ambiente sonoro de *King Priam* de uma aura inaudita e exótica²⁸⁰. Esta expressão resulta numa unidade significativa, cujos sucessivos relevos se harmonizam com a técnica brechtiana. Assim, a sucessão de cenas isoladas é enfatizada pelo entrelaçamento em interlúdios corais que comentam a acção e acontecimentos subsequentes. Este procedimento vai, por um lado, ao encontro da distanciação brechtiana e, por outro lado, enfatiza o envolvimento com as figuras operáticas que Tippett considerava essencial²⁸¹, desencontrando-se assim com os preceitos definidos pelo dramaturgo alemão. É este o caso do apelo de Hermes à piedade e terror aristotélicos: «O but feel the pity and terror as Priam dies» (Acto III, cena iii). O deus de parábise do pensamento de Tippett, como os cartazes serviam o de Brecht.

Cada pormenor constitui uma unidade significativa, quer seja a linguagem musical, árida e económica, quer seja a sucessão de cenas - organizada numa linguagem gestual que consiste em justaposições e sobreposições, originadoras de contrastes repentinos e suas variações²⁸² -, ou mesmo o umbeliforme²⁸³ canto declamado²⁸⁴ e as ideias que a acção das figuras comunica, como é exemplo o testemunho da dor dos outros. Daqui, ergue-se uma questão concreta: quem é o responsável por esta indizível dor que atravessa a existência humana? A tragédia, também comunica o trágico mediante aqueles que não têm voz no mundo, porque não podem falar, como Páris infante ou porque não são reconhecidos, como Cassandra, ou porque mudos, como a filha de Mãe Coragem, ou ainda porque a sua voz perturba a ordem, como é o caso de Galileu ou de Antígona, ou devido a uma condição que é diferente, em *Filoctetes* uma aflicção física, em *Bérénice* por ser estrangeira. Por um lado não se pode falar de tragédia como a conhecemos dos tragediógrafos gregos, por outro lado, se compreendermos o estilo como uma prisão, como entendiam Jean-Louis Barrault e Peter Brook²⁸⁵, ou seja como algo que impede a imaginação de mimetizar a vida, se o conteúdo depender do estilo, ao invés de se encontrar um estilo adequado para dizer o conteúdo. Por outras palavras, é necessário encontrar a sua própria estrutura de superfície, conservando da tragédia ática a estrutura profunda, ou seja, a atitude inquiridora, onde se revelam silhuetas trágicas. Sem o estilo, o ritmo e o silêncio que marcam a cadência comprometeriam uma comunicação integral. A palavra que diz o trágico altera-se em

²⁷⁹ Cf. W. Mellers, "Tippett at the Millenium : A Personal Memoir", in D. Clarke (ed.), *Tippett Studies*, p.192.

²⁸⁰ Cf. D Matthews, *Michael Tippett : an Introductory Study*, p.68; I. Kemp, *Tippett : The Composer and His Music*, p.364, p.367.

²⁸¹ Cf. I. Kemp, *Tippett : The Composer and His Music*, p.357; M. Tippett, "Resonance of Troy: Essays and Commentries on *King Priam*", in M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, p. 209.

²⁸² Por este motivo, D. Matthews, *Michael Tippett : an Introductory Study*, p.69, escreve o seguinte: «the music is mostly non-developing»; v. Também, I. Kemp, *Tippett : The Composer and His Music*, p. 337.

²⁸³ Tomo a imagem de Meirion Bowen. Tippett aprendeu a técnica do entretecimento entre recitativo, arioso e ária das obras de Purcell (*The Blessed Virgin's Expostulation; Mad Bess*). (cf. Meirion Bowen, "Michael Tippett's *King Priam*: Genesis Achievement and Interpretation"

²⁸⁴ O estilo coloquial é típico da ópera francesa, focada na lucidez do discurso e na ponderação, como são exemplo Werther de Massenet, onde Charlotte canta a leitura de uma carta ou *La Voix Humaine* de Poulenc, em que Elle fala ao telefone. (Cf. P.Conrad, *A Song of Love and Death*, [Great Britain], Chatto & Windus, 1987, p. 14).

²⁸⁵ Cf. M. Tippett, "Resonance of Troy: Essays and Comments on *King Priam*", in M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, p. 209.

cada época, assim acontecendo com a forma, porque o homem já não se identifica nem com a semântica daquela, nem com o estilo desta. A palavra, sobretudo pelo seu ritmo, pela sua sonoridade e pela memória que se forma e inter-relações que permite diz coisas diferentes, não só em cada época, mas em cada língua e esta também é uma forma de expressar o trágico. Se a dor de Cassandra, de Héracles ou de Édipo, ou ainda de Xerxes se diz na sua forma mais verdadeira pelos intraduzíveis aiai, oimoi, ototototoi popoi, em Brecht esta dilaceração da alma diz-se, por exemplo, pelos tambores de Kattrin e em *King Priam* pelo aterrador aiaioaio de Aquiles. Aquilo que mais toca o homem num dado momento, porque surge sem intervenção do intelecto, agindo directamente no plano emocional, ou seja, a sua verdadeira expressão acontece por sons que não são palavras, mas sons únicos que a língua não pode dizer porque são próprios daquele ser cuja alma se expressa directamente do seu sopro vital, da sua φύσις, a que assistimos em três momentos em *King Priam*, o choro de Páris bebé, o melisma entre Páris e Helena e o grito de Aquiles. Assim como no verso Grego²⁸⁶, também estas expressões em *King Priam* encontram o seu lugar nas linhas melódicas.

Considerando que o trágico não é definido por um instante, mas por um processo inquiritivo²⁸⁷, também esse aspecto é verificável num cenário que começa com uma emanência nebulosa dissipada, mas também por isso tornada numa presença gravosa, na profusão de vida que se lhe segue presente, por exemplo, na cena de caça, e na despreocupada conversa dos convidados do casamento, para ir regressando à ambiência nebulosa e densa de morte e de guerra, num caminho cada vez mais devastado por um minuendo de humanidade. Esta apenas persiste no pequenino foco que ilumina o magno gesto da ópera, pleno de compreensão afectiva, que consite no beijo do perdão e do não julgamento antes da morte de Príamo. Este contraste, que comunica de imediato com a *Ilíada*, contribui para o preenchimento do fundo de onde sobressaem as silhuetas trágicas de *King Priam*. Reconhecendo a pertinência das técnicas de Brecht, Tippett aproveitou-as de forma a tornar simples e facilmente entendíveis as questões humanas, mimetizando a sua compreensão da humanidade, que entende ser nem culpada nem inocente, nem inteiramente livre nem inteiramente obrigada, como os Gregos já tinham pensado. Em Brecht, Tippett encontrou a linguagem adequada para comunicar com homem o contemporâneo, expondo uma complexa teia de relações que envolve toda a ópera. Aproveitou-lhe, ainda, a técnica de trabalhar com fragmentos separados e que contrastam entre si, tanto na elaboração do *libretto*, como na música²⁸⁸.

As silhuetas trágicas em *King Priam* são esculpidas por um cinzel quase demiúrgico²⁸⁹ numa unidade²⁹⁰ de pluralidades²⁹¹. Resultam estas de um gesto,

²⁸⁶ Cf. D. Poole, *Tragedy : A Very Short Introduction*, p. 93.

²⁸⁷ A visão do trágico como «inquerito» encontra-se em José Pedro Serra, *Pensar o Trágico*, p. 65 adequando-se a *King Priam*, particularmente no diálogo interior, semelhante a um sonho em que *king Priam* interroga a ama, o ancião e o jovem guarda (cf. I.Kemp, *Tippett : The Composer and His Music*, 1987, p. 369).

²⁸⁸ Para um estudo da linguagem musical, v. R. Pollard, *From Ancient Epic to Twentieth- Century Opera : The Reinvention of Greek Tragedy in Tippett's King Priam*. Submitted in Fulfilment of The Degree of Master of letters to The University of Newcastle Upon Tyne, 1995; v. também toda a bibliografia referente a Tippett, indicada ao longo deste trabalho, particularmente, os seguintes autores: Whittall, Kemp e Clarke.

²⁸⁹ «I must create order out of chaos» (Cf. Tippett, "Poets in a Barren Age", *Moving into Aquarius*, p.148; Those Twentieth-Century Blues, p.56)

aparentemente cleptomaniaco²⁹², que se decodifica na problematização de ideias pré-existentes equacionadas e sustentadas em fragmentos de diversos autores que as sustentam. Da pluralidade indicada, sendo a ópera um canto de conflito e de guerra, é a *Ilíada* o fio de Teseu, que possibilita sentido de narrativa e transmite a sensação de familiaridade, ainda que o autor afirme que não é necessário o conhecimento prévio do poema homérico²⁹³

O compositor cria um sentido atemporal na tradição arquetípica através da ópera, que considera sua expressão. Se em termos formais e técnicos a atemporalidade se desvanece e com ela a tradição trágica, a base onde o atemporal se funde com o temporal aclara a silhueta da tradição. A questão que nos parece relevante não é imitar o trágico ático. Esse pertence àquela época. O que importa é apreender a capacidade de olhar para o mundo e perceber o que acontece, o que nele se começa a desenhar e como. Este retiro reflexivo vai ao encontro do isolamento clarificativo que encontramos no homem trágico presente nos textos dos autores que revisitámos nas páginas precedentes deste trabalho. A mais nobre das formas de literatura enraiza-se no confronto ocasionado pela contemplação do homicídio e da vingança, i.é, na desumanidade entre os homens.

É assim que encontramos a aplicação prática da terceira das quatro regras estabelecidas por Tippett, i.é, «[...] while the collective mythological material is always traditional, the specific twentieth-century quality is the power to transmute such material into an immediate experience of our day²⁹⁴».

Concluimos este capítulo com a compreensão de que Tippett esculpiu, livre de vestes estilísticas e florilégios descritivos de estados de alma individuais, as suas próprias silhuetas trágicas, erguidas de uma estrutura conservadora do espírito de demanda que, também, caracteriza o épico, sendo, simultaneamente, herdeira da quiditativa atitude trágica, cuja lição ética o orienta. Dito de outra forma, interrogando a etimologia da palavra demanda, encontramos a ideia de sacralidade incluída na noção de confiar algo a alguém, no presente caso, a dedicação à descoberta da sua ἀλήθεια, a sua verdade. Prossequindo o nosso raciocínio, Tippett trabalhou o trágico, também com a matéria que encontramos no vocábulo grego que diz o conceito verdade, pois, a palavra comporta o verbo ἀλήθω, esquecer, pois de esquecimento e de se confiar esta missão a si próprio se faz o percurso de Príamo.

²⁹⁰ «But it is in *King Priam* that text and music reach out towards a “whole”[...]» (Cf. B. Docherty, "The heart's Assurance : Tippett's 'War Requiem'?", in S. Robinson (ed.), *Michael Tippett : Music and Literature*, pp.199-214.

²⁹¹ Cf. I. Kemp, *Tippett : The Composer and His Music*, Oxford, University Press, 1987, p. 334 ; A. Whittall, "Tippett and Twentieth-Century Polarities, K. Gloag, *The Cambridge Companion to Michael Tippett*, Cambridge, pp.3-24.

²⁹² Cf. S. Robinson, "Introduction", in S. Robinson (ed.), *Michael Tippett: Music and Literature*, pp.1-19, para um comentário citações e empréstimos em Tippett.

²⁹³ Cf. Kenneth Gloag, "Tippett's Operatic World", in K.Gloag, N. Jones (eds.), *The Cambridge Companion to Michael Tippett*, pp.240-241; M. Tippett, "The Resonance of Troy: Essays and Commentaries on *King Priam*", in M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, pp. 209-210.

²⁹⁴ Cf. M. Tippett, "The Birth of an Opera", in *Moving into Aquarius*, p.57.

O compositor fertiliza o vazio de uma idade estéril²⁹⁵ com uma ideologia própria gerada na tradição seminal de diversas correntes literárias e filosóficas, salvaguardando-se, porém, o efeito aclarador que os seus autores exerceram sobre si. Entrega-nos, pois, no nosso entendimento, não um efeito de purga das paixões da audiência, mas antes o seu exemplo clarificador, onde encontramos o caminho para uma sublimação de alma, força superior que permite ao humano não ceder ao bicho. A nobreza do trágico é, então, o resultado de um processo para a excelência ética. Esta, gerada em demorada dedicação amorosa à higiene das dores de alma, conduz o homem a um renascimento em dor prazerosa. Tal trabalho, empenhado e honesto, acontecido do exemplo, compossibilita um regresso à inocência primordial, porém, uma inocência agora clarificada pela compreensão de si e esculpida pela erosão da espera, i.é, uma inocência *informada*²⁹⁶. Levando-nos de regresso à nossa interpretação da ética aristotélica, o trágico revela-se, também na compossibilidade de compaixão de si e do outro. No texto de *King Priam* encontramos outras silhuetas que nos permitirão ir ao encontro do homem trágico de Tippett. Será esta a nossa ocupação nas páginas que se seguem.

²⁹⁵ Cf. M. Tippett, "Poets in a Barren Age", in *Moving into Aquarius*, *passim*.

²⁹⁶ Apoiamo-nos na etimologia do vocábulo: "dar forma a", "modelar", "formar no espírito", "educar".

Segunda Parte

Parte II – Silhuetas Trágicas

Introdução

O conflito, de onde parte a necessidade de agir não pode ser adjectivado como bom ou como mau. É simplesmente uma característica humana que faz parte da sua existência como ingrediente de uma dinâmica evolutiva. *King Priam*, vem mostrar que a violência não o resolve, gerando apenas dor, sofrimento e (auto)destruição. Aqui não se discute se a guerra é uma necessidade biológica, uma inevitabilidade social ou, simplesmente, um abominável pretexto. Pelo contrário, é o humano e sempre o humano nas suas dolorosas inquietações e agudas dores de uma condição crónica de desejo pelo absoluto, encerrada na decadência e finitude do sujeito corpóreo, que o enreda num destino marcado por indistintas, mas poderossíssimas forças animadoras de arbítrios em que a responsabilidade individual reside no arbítrio, *a bitter choice*, - em liberdade condicionada, ditada pelas forças incontrolláveis sopradas por um δαίμων - entre um trilho em vez do outro, sem, contudo, ter a liberdade de escolher o seu lugar no xadrez da vida, pois esse é determinação exclusiva da Μοῖρα.

O que decorre do conflito é um processo, *time alone will tell*, em que o sujeito se contorce com os aspectos duais, múltiplos e fragmentários, característicos da sua individualidade e que se encontram na convivência com a alteridade. Neste processo, a escuta de si, aqui com relevos jungianos, - «Unrevel the dream», «the dream means...», «the states of soul», «we act in a dream», «listen to your soul's echo», «Lie there and judge yourself», «I see mirrors» - encapsula o sujeito num tormento entre o dever, a expressão mais marcada da ingerência da dualidade, - imposto pelo objecto, porém criado pelo outro colectivo, portanto, também, sujeito na sua objectividade, i.é, síntese entre subjectividade e objectividade- e a *verdade*, aquilo que constitui o seu ser. Deste estado ovíparo, o sujeito só poderá evoluir para a ataraxia numa atitude de escuta endonoética, a *sua* demanda pela voz silenciosa da verdade, para que aconteça o emaravilhamento, ainda que doloroso, da interrogação, mas atenta na medida suficiente e necessária para não esquecer o humano, e, aí, liberto de julgamento, pleno de aceitação, emergirá o homem do futuro, o outro, pois, impossível de conhecer, preferencialmente humanizado pela acção terapêutica da música. A sua verdade é feita de perdão e a alegria achada na compaixão informada, o que se expressa mediante a gentileza. A sua verdade é representativa da perpetuidade, entendida como os desejáveis universais que a todos conferem Hominidade -, por isso vê espelhos, na temporalidade circular respeitante ao plano do indivíduo vivente, *myriad upon myriad moving the dark forms of creation*. O homem de Tippet não é *apatheia* eterizada a um estado ataráxico, pois, no éter, o homem já não é, nem se torna. Dito de outra forma, o estado de compreensão profunda, serena, firme e, agora, também imperturbável, é algo que por assim ser permite a Príamo distinguir perfeitamente o mundo (entendido como acções dos homens e inter-relações entre os mesmos) no tempo (*myriad upon myriad*), do anelo de o seu estado se achar em todos os homens (*Divine music melt our hearts*) e, ainda

uma terceira condição, a de que o seu estado compreensivo e afectivo é exemplar para o mundo no tempo, mas só é achado mediante uma demanda pelo aperfeiçoamento ontológico e espiritual.

A condição humana conforme entendida pelo compositor, representa a união da fractura ontológica com a sabedoria, de acordo com a qual este é um caminho que só pode ser peregrinado pelo próprio, na sua temporalidade linear e finita. Os versos acima citados, «lie there and judge yourself», num lugar profundamente desconfortável, diríamos mesmo, são preparatórios para a companhia do homem que para aí chegar precisa de saber estar acompanhado somente consigo próprio. O velho rei Príamo, após a κατάβασις, encontra-se indubitavelmente melancólico, destruído e conhecedor de que as certezas são como poeira ao vento, assim como culpar os outros não faz sentido. *Tu quis es?*²⁹⁷ é uma questão a que Príamo pode responder apenas pela aceitação nascida das inquições interiores: é um homem, apenas um homem com honradez afectivo-intelectual. Resta o *magnum profundum* inevitavelmente marcado por um ponto de interrogação. Se aqui chegou tal deve-se a ter ultrapassado a prova da ἀνάβασις. Não será coincidência o facto de esta cena estar colocada imediatamente antes de Príamo partir ao encontro do homem que lhe matou o filho e de lhe beijar as mãos assassinas.

1 – Conflito e livre arbítrio

O conflito²⁹⁸ em, *King Priam*, surge enredado num plano de inevitável herança do passado pelo presente, universalizado e transposto para um plano pessoal. Aqui,

²⁹⁷ Referimo-nos evidentemente à antropologia filosófica de Santo Agostinho que, nas *Confissões*, pergunta, após a pergunta dirigida a Deus (X, vi, 9), sendo esta a inquirição sempre admirativa, sem resposta e condutora à pergunta que faz a si próprio: *et dixi mihi: tu quis es? Et respondi: homo* («e a mim mesmo disse: "Tu quem és?" E respondi: "Um homem"», (X, vi, 9). De igual forma, Príamo interroga Helena, «mysterious daughter», afinal, também ela divina, pelo menos, em parte, encontrando a resposta em si.

²⁹⁸ «It is, in part, an opera about conflict and war, subjects that again reflect Tippett's own system of belief through the portraiture of the horrors of war» (K. Gloag, "Tippett's Operatic World", K. Gloag, N. Jones (eds.), in *The Cambridge Companion of Michael Tippett*, p. 240. Notamos que o conflito em *King Priam* também se diz em termos de registo linguístico. Não sendo possível, por motivos de espaço, desenvolver uma análise linguística, apontamos apenas alguns exemplos. Assim, o *corpus* linguístico é particularmente difícil, como perspicazmente notou um crítico, que assina A.J., no periódico intitulado *Opera*, de Agosto de 1962, um mês após a *première*. Com efeito, escreve o autor, Tippett utiliza a língua de forma extremada, evoluindo do «conversational ('Hector and Paris never got on') to the formal-rhetorical ('Do you speak for Troy as for yourself?') with considerable success», i.é, o discurso apresenta variações dastráticas e diafásicas, exprimindo, assim o que Coseriu, lembrado por Cunha e Cintra, escreveu: «Na linguagem é importante o pólo da variedade, que corresponde à expressão individual [...] e ao ambiente social e nacional [...] existe o falar porque existem indivíduos que pensam e sentem [...]» (Coseriu, *La Geografia Lingüística*. Montevideo, Universidad de la Republica, 1956, pp.44-45, cit. por Cunha e Cintra, *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Lisboa: Sá da Costa, 1984). Considerando este último aspecto, o que o mesmo autor considera serem erros próprios de um estrangeiro, como, por exemplo, «you've called me, Hecuba» em vez da forma correcta «you called me Hecuba» (Acto I, cena i), ou ainda «He comes now» em vez de «He's coming now» (id.; cena ii), encontramos nós expressão de alma tensionada, condutora de disfunções linguísticas, pois tal uso da língua não poderia ter sido um *lapsus linguae*, mas sim deliberada licença poética para enfatizar o ambiente tensional. São pequenos pormenores como este que reclamam a necessidade do canto declamado, onde as palavras claramente, ou o mais claramente possível, pronunciadas fazem o corpo actuante viver o que diz, i.é, é necessário que o som e a actividade muscular afectem, de facto, quem as pronuncia. Como efeito, estabelecendo uma ligação com o teatro de Shakespeare, que, como vimos na introdução a este trabalho, é modelar para Tippett, o próprio ritmo do verso se altera conforme os estados de alma, tendo o padrão de acentuação do verso sido frequentemente comparado ao ritmo do batimento cardíaco, que se altera em consequência das emoções. Neste sentido, o teatro de Shakespeare, um dos arquétipos de Tippett, é ilustrativo desta situação, na medida em que das próprias peças do poeta se pode compreender a importância que era dada à audição, sobre os outros sentidos. Assim, entre outros, em *Henry V*, pode

equaciona-se o momento em que a necessidade de escolha é uma urgência entre razões tornadas antagónicas devido a crenças, interesses e relações interpessoais²⁹⁹. Por outras palavras, o pensamento de Tippett desenvolve-se da constatação da necessidade de conflito como condição de vitalidade, progresso e criatividade. Entende o compositor «that violence of things within you [...] makes the art come³⁰⁰», pensamento preparado³⁰¹ por *Zarathustra*, onde se lê o seguinte: «[...] man muß noch Chaos in sich haben, um einen Tanzerden Stern gebären zu können [...]»³⁰².

Encontram-se ideias seminais nietzscheanas³⁰³ na sua concepção de violência. Porém, elucida Clarke, o que despertou em Tippett a identificação com as citadas palavras do filósofo alemão foi a mediação de Blake, expressada nos seguintes termos: «Without contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence.³⁰⁴» Assim, a referência ao filósofo não significa fidelidade ao seu pensamento, apenas uma identificação pontual com as concepções do compositor que, na busca de um sentido de vida, tempera o niilismo de Nietzsche com o romântico desejo pelo ideal e pelo absoluto, promiscuidade que, esperamos, no fim deste trabalho deixará aclarada a ideia de um particular humanismo,

ler-se seguinte: «Admit me Chorus to this history; who, prologue –like, your humble patience pray, Gently to hear, kindly to judge, our play» (*The Complete Works of William Shakespeare*, London, Spring Books, 1970, prólogo, l.35), ou em *As You Like It*, «out of these converties There is much matter to be heard and learn'd.» (*id.*, acto V, cena iv, l.80). Enfatizar a escuta permite analisar a língua em relação ao ritmo, aclarando o sentido e a intenção de usar degenerativamente a estrutura linguística canónica Assim, o estilo declamatório de *King Priam* dirige a atenção para as palavras, tal como como a depuração cénica lhes imprime estrutura. Sobre metro e emoção, *vide*, por exemplo, V. Hamm, “Meter and Meaning”, *PMLA*, Vol. 69, 4 (Sep., 1954), pp. 695-710. A estranheza do uso da língua seria, também, no primeiro exemplo citado, expressivo da distanciação entre Hécuba e Príamo no que diz respeito ao seu estatuto na ópera, i.é, Hécuba uma personagem tipo e Príamo uma personagem complexa. Notamos, igualmente, a utilização da pontuação e a fixação de alguns vocábulos, como forma de enfatizar ideias (cf., por exemplo, «Unnamed. Slaves. (Yes) Slaves.» Acto III, após Primeiro Interlúdio; v. tb. infra neste trabalho, p. 86.) T. Schuttenhelm, um dos editores de Tippett, informa o seguinte acerca da utilização que Tippett fazia da língua nas suas cartas, o que, ocasionalmente é igualmente válido para outra prosa: «They [the letters] abound in abbreviations, elisions, misspellings, and accidental and deliberate omissions that result in made-up words. Tippett did this for poetic or comic effect, and occasionally made a point commenting on his disregard of the conventions of English usage. [...] he would also sprinkle his letters with German, Italian and french expressions, not to mention the occasional phrase in Latin or Greek. [...] Tippett was concerned more with capturing his fleeting thoughts than with proper form, but his unconventional use of punctuation combined with fragmented but lengthy sentence structure may present the reader with some initial difficulty». (cf. *Selected Letters of Michael Tippett*, p.xxii).

²⁹⁹ Cf. D. Poole, *Tragedy: a Very Short Introduction*, p. 34; Hathorn, *Tragedy, Myth, and Mystery*, Bloomington, London, Indiana University Press, 1962, particularmente, cap.7.

³⁰⁰ A. Clare, M.Tippett, "In the Psychiatrist's chair", in *The Listener*, 116, n 2973, 14 August 1986, 10-11 (11), cit. por Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett*, p.87.

³⁰¹ Cf. D. Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett*, p.87, chama a atenção para este decalque, no entanto, as teorias gregas acerca do caos não seriam, decerto, desconhecidas do compositor.

³⁰² Cf. F. Nietzsche, *Also Sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen*. Stuttgart, Alfred Kröner, 1964, p.13. «That's me,» informa o compositor em *Those Twentieth-Century Blues*, p. xi, tb. cit. por Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett*, p.87, referindo que o conhecimento que Tippett tinha do filósofo alemão consistia num conhecimento mediado (p.5, nota 28). Apesar de não nos permitir um comentário assente numa filosofia de linhagem, o compositor encontra sintonia nas palavras do filósofo, pois o que está por detrás destas, e que é preparatório do que Freud defenderá, é o facto de a capacidade criativa não estar dependente das condições exteriores, mas sim da violenta fractura entre o sujeito e a norma do objecto. I.é, a matéria caótica que se internaliza no sujeito e que deriva do caos do mundo, torna-se condição necessária e suficiente para que, nas palavras do compositor, «[the] violence of things within you makes the art come» A. Clare e M. Tippett, “In the Psychiatrics Chair”, p.11, cit. por Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett*, p.87, nota 134).

³⁰³ Cf. D. Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, p.86; M. Tippett, "Persönliches Bekenntnis", in *Moving into Aquarius*, pp.119-20.

³⁰⁴ Cf. D. Clarke *The Music and Thought of Michael Tippett*, p.87.

segundo o compositor. Tippett explica o sentido do seu temperado niilismo: «perhaps in the end, a glimmering of sense, a residue of meaning³⁰⁵», que para si só pode ser plenamente expressado mediante a sua arte, i.é, a música que considera, ensinado por Wagner³⁰⁶, ser o impulso para e da humanidade.

King Priam, devido à aceitação da violenta realidade que caracteriza o mundo onde esta ópera decorre, representa uma evolução madura em relação ao optimismo que caracteriza a sua primeira ópera, *The Midsummer Marriage*, onde o humor e a exuberância se expressam em canção permanente, fluindo ao som agradável da orquestra, transbordante de lirismo desde o início. Neste sentido, a ópera pode ler-se como comentário, ou mesmo, refutação de *Waste Land* de Eliot³⁰⁷, que, pelo contrário, se afirma em *King Priam*. Da mesma forma, se em *The Midsummer Marriage* o fim anuncia, em tom alegre, «[That] all things fall and built again, And those that build them again are gay»³⁰⁸, em *King Priam*, a vida é realisticamente encarada como lugar possibilidade de reinvenção, de desolação e de destruição, onde o homem se vê obrigado a transcender-se. *All things fall and are build again*, são agora «mirrors, myriad upon myriad moving the dark forms of creation» (*King Priam*, Acto III, cena iv), palavras pronunciadas lenta e tristemente, para se extinguirem com o som e a luz, apartadas da confiante e estival alegria com que o corpo operático de *Midsummer* saúda o sol nascente.

Delineada a génese teórica do conflito, vejamos como este se desenvolve na acção de *King Priam*. Quatro decisões - (1) Príamo decide apoiar a escolha de Hécuba em tirar a vida a Páris; (2) Príamo escolhe acolher Páris; (3) Páris escolhe Helena e com ela a guerra; (4) Aquiles escolhe deixar Pátroclo entrar no campo de batalha com a sua armadura - são um todo que, de acordo com a natureza originalmente dividida do homem³⁰⁹, se afasta em duas forças tensoras: um crescendo de desespero esperançado e um diminuendo de esperança abandonada. Estas forças tensoras acontecem como expressão da descontinuidade condutora da instabilidade humana, revelando-se em termos operáticos na opção por árias declamadas, ao invés de árias líricas. Esclarece Stannard³¹⁰ que «[in] *King Priam* [...] even when there are just two lines superimposed, it is frequently the case that the accompanying part carries its own melodic interest to the extent that often the listener is asked to deal with simultaneous occurrence of lines that are fundamentally irreconcilable». O caos que caracteriza a condição preparatória da criação artística encontra-se também no nicho de entendimento profundo em que o

³⁰⁵ Cf. *King Priam: Libretto*, Acto I, segundo Interlúdio.

³⁰⁶ À semelhança de Wagner, Tippett, a par do seu trabalho de composição, dedicou-se a reflexões filosóficas, fixadas em diversos ensaios, recolhidos em *Moving into Aquarius*, *Music of the Angels* e *Tippett on Music*, onde se encontram reedições de artigos publicados nas duas monografias anteriores. A sua obra musical, à semelhança do compositor alemão, reflecte o seu pensamento filosófico, assim como a sua preocupação com a função da arte na construção do humano.

³⁰⁷ Cf. P. Driver, "A Ritual of Renewal", N. John (ed.), *The Operas of Michael Tippett*, London ENO, The Royal Opera House, 1985, pp.19-23.

³⁰⁸ Cf. Yeats, *Lapis Lazuli*. O compositor cita o poeta literalmente.

³⁰⁹ M. Tippett, "Contracting-in to Abundance", in *Moving into Aquarius*, p.23.

³¹⁰ Cf. "Tippett's Great Divide", Gloag (ed.), in *The Cambridge Companion to Michael Tippett*, p.137.

criador vive, aquele que se acha entre duas verdades opostas³¹¹, expressando-se, também na obra criada, que é vida, na medida em que confronta aquele que a escuta com os imperativos antagónicos achados na Vida fora da obra de arte. Neste sentido, a obra de arte é, também, matéria antropogógica, lugar onde a *lectio* é a interrogação, quando escutada com a abertura permissora de um horizonte para além da ἐμπειρία impossibilitadora, imposta pela carga semântica que classifica a obra.³¹² Escreveu Kemp³¹³, no clássico comentário a *King Priam*, o seguinte: «While in *The Midsummer Marriage* says that risks are worth taking, *King Priam* says that “risk” has nothing to do with it: by their nature and by circumstance the characters are forced to make impossible decisions and live with the inevitably disastrous consequences. The only lasting moral value upheld in the opera is that of exercising choice responsibility. This exemplary, existentialist stance does not in truth represent a complete picture of Tippett’s temperament, and this is one of the respects in which the opera can be considered didactic». Se na primeira ópera a juventude das figuras principais é um convite ao risco, o processo reflexivo de maturação que encontramos em *King Priam* já se encontra para além daquele. As suas personagens, conscientes, afirmam a sua escolha na possibilidade presciente do divino³¹⁴, enquanto na intenção didáctica ou exemplar, como preferimos chamar-lhe, encontramos um eixo onde coexistem duas responsabilidades, a primeira é pertença de quem compõe o exemplo, a segunda é responsabilidade de quem o recebe, pois, a lição aprendida é a responsabilidade de quem a escuta.

Objectivando as linhas de conflito na análise das situações supradeterminadas, concentramo-nos no comentário das mesmas, em articulação com o livre arbítrio, aqui problematizado a partir da parábase da primeira ópera do compositor, que presentificamos:

«Fate and freedom propound a paradox.
Choose your fate but still the god
Speaks through whatever acts ensue».

Como observámos a propósito do arbítrio inicial de Príamo, este decorreu de um acto cômico, revelador da impotência humana para optar livre de quaisquer condicionamentos entre as razões que compõem as regras do mundo ou as que fazem pulsar o coração humano. Ambas, de certa forma, auto-impostas, na medida em que a teia em que o homem se acha enredado foi construída no plano existencial humano, obrigando o homem, enquanto sujeito individual privado, a um constante esforço de equilíbrio entre razões antagónicas, que crescem exponencialmente, acompanhando o grau de responsabilidade que cabe a cada um. Por esta razão, a escolha de Príamo é especialmente impossível, sendo o combate entre as exigências inconciliáveis

³¹¹ Cf. M. Tippett, "What do We Perceive in Modern art", in *Moving into Aquarius*, p.85.

³¹² Cf. M. Tippett, "An Irish Bassett-Horn", in *Moving into Aquarius*, p.112.

³¹³ I. Kemp, *Tippett: The Composer and His Music*, p.355.

³¹⁴ Não escrevemos «Deus», pois tal seria inconforme ao pensamento de um compositor que declara ser não ser cristão.

expressado mediante as figuras do ancião, da ama e do jovem guarda, destacadas do coro para este efeito. As razões desta pugna são na aparência semelhantes às gregas, mas um olhar menos superficial discerne a profundidade psicológica que caracteriza o indivíduo jungiano e que nada tem que ver com aquelas. O conflito de Príamo, sob a aparência tradicional, é profundamente revelador de uma idade movida entre polaridades, dilemas e incertezas sem a segurança do homem de fé, para falar em termos cristãos, e sem o espanto sagrado do homem grego.

Com efeito, o conflito em *King Priam* é expressão do pensamento do seu autor, de acordo com o qual o eu humano existe entre o imperativo noménico e o fenoménico, i.é, Tippett compreende a existência humana como a percepção da realidade física do mundo a partir dos sentidos, conforme a interpretação científica, mas também defende uma realidade que tem lugar na *psyche* e que provém não de uma percepção discursiva, como a anterior, mas de uma percepção intuitiva, própria de cada sujeito individual e de acordo com o seu tipo psicológico, mas, certamente, enredada nos inúmeros fios que tecem a tradição cultural e racial, o labiríntico trilho do inconsciente colectivo³¹⁵. Este será o caminho da reactivação de um mundo tradicional, onde se confundem em promiscuidade demoníaca, passado e presente e futuro, em perpétua colisão e reconciliação de mundos apartados, mas sempre admirativos do Belo e, por tudo isso, pertinentes na idade contemporânea dominada pelo medo e pela mediocridade do homem que já não se sabe desprezar.

Analisando agora cada uma das decisões de arbítrio, de acordo com a concepção de Tippett acerca da génese do conflito, vejamos que motivos aí se encontram e que fazem daquele um conflito trágico e não uma simples situação de tensão ou de mera indecisão. Em relação ao primeiro arbítrio, a inquietação de espírito, desencadeada por um sonho que não pode ser desfeito - diz o texto, «who know there was a real dream of Hecuba's that cannot be undreamt» (Acto I, cena ii) - é expressiva de uma forma de φόβος que deriva do medo («Hecuba: I am suddendly. I fear the meaning of my dream [...]; Priam: That is her fear. Fear of the unknown».) e consequente necessidade de tudo conhecer, de forma a garantir segurança. Mas quer-a Príamo? Para Tippett a questão é clara. Afirmo o compositor [that] if our actions bring confusion and total war, then these are the things we desire»³¹⁶. Na origem do conflito, pode ler-se uma expressão da condição que é trágica, porque é o apercebimento de algo que transcende a existência humana mas que, ainda assim, é demanda do homem, de tal forma que o canto nunca está acabado, não enquanto soarem as duas terríveis palavras curiosas de algo mais: E se? «Once the unknown is known, the way ahead is clear» (Acto I, cena i), afirma,

³¹⁵ Porque o homem precisa de regras para garantir a sua existência mas também precisa de agir de acordo com a sua interioridade. O compositor explica na primeira pessoa o seu entendimento acerca destas questões: «I believe in a reality of the physical world outside, experienced through the senses and formulated generally by the scientific intelligence. I also believe in a reality of the spiritual world within, experienced, in my own case, by some intuitive, introspective apprehension of a kind which, in the past, was formulated generally by dogmatic, revelatory, received religions.» (Tippett, "What I Believe", in M. Bowen (ed.), *Music of the Angels*, pp.52-53, reeditado como "Aspects of Belief", in M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, p.242, tb. cit. por Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, p.3). O pensamento de Tippett é, assim, fortemente marcado pelo de Jung (v., particularmente, *Psychologische Typen* (consultámos: *Tipos psicológicos*, trad Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, [1976].) e pelo de E. Underhill (cf. *Mysticism*, 1911, cit. por M. Tippett, *op.cit.* nesta nota). Esta tensão evolui para a revelação trágica, consistindo, para Tippett, numa aspiração ao ideal e ao absoluto.

³¹⁶ Cf. M. Tippett, "Contracting-in to Abundance", in *Moving into Aquarius*, p.27.

confiante, mas enganado, porque o engano é parte do caminho, o jovem rei. Príamo representa, assim a condição humana como o inescapável resultado patético da sua própria tragédia.

Sem espaço para aceitar a imperfeição, a obsessão da perfeição arrasta o homem, não sozinho, para o precipício, numa acção cujas consequências irreparáveis se prolongam muito para além da família em que surgem, como se compreende do cenário de guerra e de sofrimento universal, lembrado pela questão formulada pelo coro feminino: *Rape! Death! Are these Greek or Trojan?* (Acto III, Primeiro Interlúdio). À semelhança da herança esquiliana³¹⁷, encontramos em *King Priam* a ideia da terra que geme ao ver partir a flor dos guerreiros, nos lamentos de saudade ardente de Andrómaca (Acto III, cena i, ii), na entrega nostálgica de Aquiles, nas lágrimas de Pátroclo, ao recordar a vida em Ftía (Acto II, cena ii), na dor de um pai que, sem os filhos, perde o valor e o sentido da vida, amaldiçoando a sua alma, as suas dúvidas e inquietações, amaldiçoando apenas já sem dar um nome ao que amaldiçoa, pois a intensidade da dor³¹⁸ é supralinguística. O mesmo coro comenta ainda a imutabilidade da condição daqueles que nesta ópera, como no épico homérico são nomeados de passagem: *Yet who are we? Not the names that figure in the drama. Un-named. Slaves. (Yes.) Slaves. To whom the fate of towered Troy is but a change of masters* (Acto III, cena ii). Sofrimento, pois, para o homem constrangido num mundo que não muda ou muda pouco e apenas superficialmente.

Estão sintetizadas as principais consequências do conflito trágico. Retomando a decisão do jovem casal real, em que o dever de soberania se impõe, encontra-se a metáfora da cruel desvalorização da vida humana, num gesto revelador da ausência de maturidade espiritual³¹⁹ e regramento emocional, que seriam qualificativas de uma humanidade conciliadora. Ao invés, assistimos à natureza selvagem do homem, incitada pelo impulso dominador, *Troy and the city's king are sacred* (Acto I, cena i), declara Hécuba. Não é o marido que a preocupa, mas o que a condição e o estatuto de rei representam. A primeira cena da ópera equaciona e condensa o dilema seminal da tragédia humana, aí declamado como glossa da dupla participação do homem na esfera da acção humana, *a father and a king*. O conflito de Príamo dificilmente poderia ser mais doloroso. Por um lado, como pode colocar o filho como prioridade em relação à pátria, arriscando a continuidade desta e a vida de todos os outros filhos de todos os outros pais? Por outro lado, enquanto pai, como pode sequer considerar a morte do filho? Sobre este dilema já reflectimos anteriormente neste trabalho, pelo que não repetiremos aqui o comentário. Notamos a filiação wagneriana, que poderá ter inspirado

³¹⁷ Τοιόνδ' ἄνθος Περσίδος αἶας οἶχεται ἀνδρῶν

οὓς πέρι πάσα χθών Ἀσιήτις
θρέψασα πόθῳ στένεται μαλερῶ,

τοκέηστ' ἄλοχοί θ' ἡμερολεγδοί

τείνοντα χρόνον προμέονται (Aeschylus, *Septemquae Supersunt Tragoedia* Recensuit Gilbertus Murray, Oxford, Oxford press, 1961, vv.60-63) («Assim partiu a flor dos guerreiros Persas e sobre eles toda a terra da Ásia que os criou geme numa saudade ardente, em especial os pais e as esposas, que contam os dias, tremendo à medida que o tempo se alonga.» Cf. Ésquilo, *Persas*, trad. M.Oliveira Pulquério, vv 60-64).

³¹⁸ «We never learn about real loss till it is there in our persons». (M. Tippet, *Those Twentieth-Century Blues*, p.186.

³¹⁹ Cf. ST. John, G. Ervine, "The War and Literature", in *The North American Review*, vol.202, nº 716, jul., 1915, pp. 92-99.

a construção do carácter de Príamo desta forma e que decorre da interpretação de Wotan castigador. Escreve o compositor: «Wotan punishing Brunnhilde for her disobedience, has to try and retain his sense of being a father, while acting both as a god and a king»³²⁰. Da mesma forma que Wotan adormece Brunnhilde, não para sempre, rodeando-a de uma cortina de fogo que só pode ser penetrada mediante um acto de amor, também, no caso de Príamo, a sua decisão não firme é, metaforicamente, o fogo preservador de Páris. Em ambos os casos a natureza é mediadora do despertar, mas ao invés do fogo wagneriano, Tippett serve-se da floresta, onde o amor de pai reconduz Páris ao seio da família.

Com tal problematização, o compositor não pretende traçar um quadro político, nem tão pouco adiantar uma resposta para o que a não tem. A sua intenção é, antes de mais, grega na sua interrogação e na sua apreensão das forças poderosíssimas, porque imprevisíveis e incontroláveis³²¹, que podem destruir uma civilização³²². O compositor procura, assim, renovar a atitude grega³²³.

A segunda escolha surge como negativo da primeira, escolhendo Príamo agora acolher Páris, como reconsideração e *resolução* do seu problema trágico, em estreita ligação com o livre arbítrio. Vejamos, pois, o que passa.

Sabemos que o conflito se desenvolve a partir da leitura do sonho da rainha, «The dream means that Paris, this child, will cause as by an inexorable fate his father's death» (Acto I, cena i). A forma como se desenha o entendimento da liberdade humana no pensamento do compositor esconde-se no destino adjectivado segundo a sua inexorabilidade, conforme aos factos que ocorrem ao jovem rei Príamo - «So was I a baby, born without choice [...] a child who cannot choose to live or die, I choose for you», e que o coro aquiesce, «a child is born without a choice»³²⁴ - confirmando o rito de passagem para o primeiro degrau da maturidade de Príamo. Este é, a partir deste momento, um herói trágico, tensionado entre o conhecimento que obteve da interpretação do sonho e a liberdade de enveredar por um caminho, como reacção àquele conhecimento. Neste ponto, outro factor adensa a equação trágica, i.é, em que medida é que o conhecimento auxilia o arbítrio ou, ao invés, afirma a inexorabilidade do destino trágico? Se substituirmos arbítrio por liberdade, são estes mementos de *Édipo*

³²⁰ Tippett, "Love in Opera", in *Music of the Angels*, p.216, tb. cit. por R. Pollard, *From Ancient Epic to Twentieth-Century Opera The Reinvention of Greek Tragedy in Tippett's King Priam*. Submitted in Fulfilment of The Degree of Master of letters to The University of Newcastle Upon Tyne, 1995, p.32.

³²¹ Este ponto abre outra linha de reflexão que não cabe no âmbito destas páginas, levantando questões como o instinto, por oposição à educação social, a propagação de espécie, a curiosidade, coragem heróica e ausência de medo. Veja-se, entre outros, M. Whiton Calkins, "Militant Pacifism", in *International Journal of Ethics*; vol. 28, nº1, Oct., 1917, pp.70-79; C. S. Northon, "War and Literature", in *The Sewanee Review*, vol.25, nº 3 (Jul.1917), pp.339-347; Kate McLoughlin (ed.), *The Cambridge Companion to War*, Cambridge, University Press, 2009. É, assim, que esta expressão do irracional desenha o conflito com a inteligência que se pretende advir da educação ética. O reconhecimento dessa necessidade é, ele próprio, revelador da fragilidade que separa o racional do irracional, mas é o que permite sublimar o humano, separando-o do animal, orientando-o para o valor da vida do outro, para a partilha e para a civilizada resolução de conflitos, por oposição a uma educação de resposta agressiva e violenta.

³²² Cf. Clarke, *Music and Thought of Michael Tippett* [...], pp.79-80.

³²³ Cf. M. Tippett, "The Birth of an Opera", in *Moving into Aquarius*, p.62.

³²⁴ *King Priam, libretto*, Acto I, cena 1.

Rei, que não passaram despercebidos a Tippett, vendo o compositor nesta e noutras tragédias a expressão do significado do conhecimento humano do divino³²⁵.

O problema encontra-se formulado, não como conhecimento prévio divino, mas enquanto relação entre o conhecimento de outro face ao agir livre de um terceiro. Desta relação, se aparta ainda o conhecimento prévio divino e a concretização da acção conhecida. Este é o caso que encontramos na interpretação do sonho de Hécuba pelo Ancião, que, de alguma forma, é uma figura, se não divina, pelo menos divinizada, e na acção humana que daí decorre. Vejamos o que diz o texto:

«Priam: your reading of the dream was false (to the Old Man)

Old Man: No.

Priam: You told me lies.

Old Man: I told you truth, so far I knew it.

Priam (turning away): Why, why, why
should this truth entrap us?

Toys, dupes, decoys of fate.

Never, never, never

Masters in the house (to the Old Man)

Why? Answer! Why?» (Acto III, cena ii)

Príamo respondeu à leitura do sonho com uma acção que julgava produzir um determinado efeito contrário ao sucedido, compreendendo agora a impossibilidade de controlar o destino, e a sua responsabilidade numa interpretação que não pode atribuir a ninguém senão a si próprio. Compreende, pois, que o mistério não pode ser previsto e a possibilidade de futuro, sempre expressão de aspiração, de impaciente espera é desejo dissonante das terríveis forças que não podem não prever o que o homem apenas pode imperfeitamente imaginar como o presente do futuro e nunca o futuro autêntico. Os acontecimentos provam que ao ver o filho morto, Príamo já nada é, sentindo agora o que realmente é importante para si, pois a alma responde prontamente a esta questão. Revela-se, pois, a evidência de que o homem surge na vida *in medias res*, incapaz de conhecer o antes e o depois, mal conseguindo apreender *isso* a que chama presente.

A acção prossegue com a equação da questão em termos de conhecimento dos futuros, por oposição às acções dos homens, com a intenção de os moldar em seu proveito. A justificação para os futuros reside na sua natureza incerta. Príamo e Hécuba, incapazes de interpretar o sonho procuram desvendá-lo, num gesto para a transcendência de si a que aludimos supra. Pensam agora saber o futuro, agindo de forma que não se cumpra aquele que sendo futuro, portanto, hipotético, ainda o é mais porque na certeza da sua incerteza, é imaginado de uma forma muito precisa. Porém, a interpretação do ancião é profundamente grega na aura de mistério em que envolve uma afirmação geral e, simultaneamente, trivial, pois, uma geração assinala sempre a morte de outra e nada muda tal destino. No entanto, a sua aceitação pode mudar a forma como

³²⁵ C.f. M. Tippett, "What I Believe", in M. Bowen (ed.), *Music of the Angels*, pp.49-55, p.52, reed. como "Aspects of Belief", in M. Bowen (ed.) *Tippett on Music*, p.239.

a vida acontece. Encaminha-se, pois, o texto para a necessidade do homem se tornar contente na sua humanidade, guardando, espantado, o céu como fronteira, pois, como lembra a Ama, «There are things left out of our science» (Acto I, cena i). O destino cumpre-se, revelando que o futuro incerto do homem é para ester uma determinação absoluta que, por sua vez, conduz à aporia, onde o livre arbítrio é posto em causa. Contudo, a morte de Príamo verificar-se-á, apesar de este, Heitor morto, considerar agora que o sonho fora anunciador da morte do seu filho e não da sua: «Hector's death, not mine», porque os acontecimentos acontecem de uma dada forma, sendo por esta razão que se pode afirmar que são divinamente previstas, sendo a sua presciência necessária e alheia aos acontecimentos, ou seja, à opção do homem perante as acções possíveis. Por outras palavras, ao homem está reservada uma condição finita e, apesar das suas tentativas para a prolongar ou mesmo superar, a ordem governadora do cosmo parece imperturbável. Chegados a este ponto, verifica-se uma contradição na divindade, que encerra em si a contradição de um conhecimento necessário para duas realidades incertas. Vejamos o que acontece no monólogo de Príamo antes de aceitar Páris:

«[...] I have a deepening anguish
 [...] Do I now with
 my own hands that failed
 to kill a child, kill the boy,
 Because he chooses with the certainty
 of youth to come to Troy,
 Because he may fulfil the augury,
 Because he is my son?
 I have a deepening anguish [...]» (Acto I, cena ii)

Príamo escolheu acatar a decisão de Hécuba. Mas será que escolheu de facto ou algo superior se infiltrou nesta liberdade? «So I'd often hoped it might be; that *accident or god* reversed the choice, sometime between my order to the guard and its fulfilment», debate-se Príamo, num momento que poderíamos assinalar harmónico com a *lectio* aristotélica, não fora a περιπέτεια³²⁶ de Tippet ser, não inesperada ou contrária à expectativa de Príamo, mas conforme ao que o coração de pai sempre acalentou. Observamos que os sons escutados de xilofone diatónico, a par das palavras de Príamo que exprimem a sua impotência enquanto actor da sua decisão («my own hands that failed to kill a child, kill the boy») são, na nossa interpretação, sentidos como uma forma de transmitir a ironia que insinua a necessidade de acção, levando o homem trágico a uma acção que é, simultaneamente, expectável e inexpectável³²⁷.

³²⁶ Cf. Aristóteles, *Poética*, 1452a, 11, 21.

³²⁷ Trata-se, pois, de uma lição aprendida de Eurípides (*Hipólito*), por sua vez continuada pelo seu mentor, Eliot, em *The Family Reunion*, onde também é notória a presença das Euménides esquilianas no reconhecimento de Harry de um aroma, simultaneamente, doce e amargo vindo de outro mundo. Comenta Tippet, «As Harry spoke this words, I suppose I imagined I spoke them with him. For they were in no way strange, but expected, though unexpected. I can imagine that members of an ancient Greek audience [...] found Hippolytus's words equally unexpected, when he smelt the ineffable perfume of his goddess.» (Cf. M. Tippet, "Drum, Flute and Zither", in *Moving into Aquarius*, p.83; v. tb. R. Pollard, *From Ancient Epic to Twentieth-Century Opera* [...], pp. 50-51).

Se Hécuba escolheu sem hesitar, foi fiel à sua vocação, ao seu credo. A rainha não se consome entre imperativos antagónicos, já Príamo é uma personagem complexa. Agora pensa sobre a forma como o passado se intromete, castigador, nas suas experiências do momento que vive: «Where are the shadows from the past who haunt my dreams» (Acto I, cena ii). A escolha inicial partiu do sentido do dever, não da sua vocação, do seu interior. Tal conformidade só acontece quando, devido aos acontecimentos verificados (*accident*) de um determinado (*god*) modo e, por esta razão, divinamente previstos, Príamo age de acordo com a sua vocação, entenda-se, ser pai³²⁸. Assim, a acção inconformada de Príamo desencadeou exteriormente acções conformativas. O Jovem Guarda foi acometido de piedade, - neste caso, não no sentido aristotélico, mas simplesmente um acto emotivo - enquanto a Ama continuou a amamentar o bebé Páris (Acto I, cena ii). Estes acontecimentos parecem decorrer do divino conhecimento das contingências contraditórias que acima referimos. Assim, a presciência divina respeitou a φύσις das coisas que conhece, de Príamo, de Hécuba e das figuras envolvidas. Mais, a divindade conhece, assim, a acção humana acontecida de uma decisão livre. Tudo parece decorrer do facto de a divindade não poder não prever o futuro, o que é expressão da sua sabedoria ilimitada, ocasionando a percepção de Príamo, de acordo com a qual, todos são «actors indossably bound with me to play a crucial scene» (Acto I, cena ii). No segundo arbítrio de Príamo, Dioniso insinua-se e desabrocha de Apolo num paralelismo com o terceiro arbítrio, o da escolha de Páris, na medida em que agora a parte irracional de Príamo responde até às últimas consequências, conforme elucida o texto: «let it mean my death; Yes! I speak for Troy as well» (Acto I, cena ii). É o coração de pai mais forte do que a razão de estado, constituindo, também, esta verdade visceral a nobreza de um homem, «you shall see a less ignoble man» (id.). Identifica-se, pois, o acto nobre com a resposta *de cor*, de um carácter em *decomposição*, de onde se começa a soltar a exsudação da tuberosa abandonada do seu viço.

A pressuposição de que existe uma dada ordem cósmica impõe, pois, limites à liberdade humana, parecendo afirmar a ideia de predestinação no pensamento de

³²⁸ Por um lado, a decisão de Príamo, afirma Clarke, é um retorno ao dionisiaco, pois se anteriormente fizera prevalecer a moralidade no contexto social, agora “cede” aos instintos biológicos. (Cf. D. Clarke, *Music and Thought of Michael Tippett [...]*, p.68. Por outro lado, esta e todas as cenas de profundidade interior são uma interrogação ao bem mais excelente que os deuses outorgaram aos homens, o raciocínio: πάτερ θεοὶ φύουσιν ἀνθρώποις φρένας πάντων ὅς' ἐστὶ κτημάτων ὑπέρτατον. (cf. Dawe, vv.6883-6884; *Antígona*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, p.337), assim como à ideia de firmeza dentro da família e, em consequência, do seu reflexo na ordem da *polis*: ἢ τοῦπιτάσσειν τοῖς κρατύνουσιν νοεῖ, / οὐκ ἐστ' ἐπαίνου τοῦτον ἐξ ἐμοῦ τυχεῖν. (Dawe, vv. 664-665) («É que quem for firme com os da sua casa, parecerá justo também na cidade», trad. Maria Helena da Rocha Pereira, p.336). Porém, os solilóquios em *King Priam*, assim como os diálogos na peça citada, provam a condição trágica que se gera no facto de este entendimento ser simultaneamente válido e inválido, o que, pelas leis da lógica é uma impossibilidade, mas, pelas leis da vida é um facto. O Coro em *Antígona*, assim como Hémon concorrem neste raciocínio. Com efeito, o primeiro considera sensatas as palavras de Creonte (cf. citação anterior), enquanto o segundo, argumenta com as seguintes palavras: μὴ νῦν ἐν ἡθοὺς μῶνον ἐν σαυτῶι φόρει, / ὥς φησὶ σύ, κοῦδὲν ἄλλο, τοῦτ' ὀρθῶς ἔχειν. (Dawe, vv. 705-706) («quem julga que é o único que pensa bem [...] quando posto a nu, vê-se que é oco», trad. Maria Helena da Rocha Pereira, p.337), a que o Coro retorque, achando-lhes igual sensatez εὖ γὰρ εἰρήται διπλῆι (Dawe, v.725) («[...] de ambas as partes se disseram palavras sensatas», trad. Maria Helena da Rocha Pereira, p.338). É, assim, que Creonte e Príamo, por razões diferentes, mas por razões de Estado, crendo agir bem, falham, Príamo na perturbação da ordem cósmica, Creonte, no cumprimento da justiça (Dawe, v.756; trad. Maria Helena da Rocha Pereira, p.339), pois, πόλις γὰρ οὐκ ἐσθ', ἥτις ἀνδρὸς ἐσθ' ἑνός, Dawe, v.737 («Não há Estado algum que seja pertença de um só homem», p. 339.), dado que cada um conta de facto, como nota Hémon e aprende Príamo.

Tippett. Para um autor que cedo conheceu Santo Agostinho, esta não é uma ideia nova, afirmando uma visão trágica que, neste particular aspecto, se encontra com a achada em Goldmann.

Da mesma sabedoria em relação à indiferença cósmica partilham Hermes, Helena e Príamo, particularmente quando sozinho diante do altar, lugar de e para a verdade em si. Todas estas figuras são divinas, como Hermes ou semi-divinas de alguma forma, como Helena e Príamo, precisamente porque apartados do mundo e das suas figuras, daquele têm uma profunda compreensão. As curtas e objectivas afirmações de Hermes, no Julgamento de Páris exemplificam este pensamento:

«Paris: They are all beautiful. How can I choose between them?

Hermes (role): Yet you must. By Zeus's command.

Paris: How shall I give the apple to one, and escape
the wrath of the others?

Hermes: You will not escape.

That's is the law of life». (Acto I, segundo Interlúdio)

Com a última afirmação do deus alado escutam-se, novamente, irónicas notas de xilofone, expondo a incapacidade de o homem segurar as rédeas da vida que, simultaneamente, agarra e não agarra nas próprias mãos.

O julgamento de Páris acontece depois do encontro amoroso com Helena, - o que serve o propósito de continuar a enfatizar os valores morais -, consituindo, igualmente um elemento adicional confirmativo da escolha presciente, acontecida de um momento claramente consciente³²⁹.

O segundo filho de Príamo, seguindo o arquétipo, entrega a maçã a Afrodite, aqui identificada com Helena, que representa «all love that is desire». Certamente poderíamos restringir o comentário a esta caracterização a um aspecto meramente freudiano, como confirma Kemp³³⁰, de identificação com a morte³³¹, sugerida pela mudez de Helena, que, como vimos supra neste trabalho, possui a mesma natureza de Páris. Este encontra na filha de Leda e de Zeus uma resposta ao seu interior diante de si, lugar gestacional de amor e desejo, agora fenomenicamente manifestado naquela que, assim, o *incantou*³³²: «Are you woman or witch that you enchant me so?» (Acto I, cena iii). Páris deseja-se, assim, em Helena e esta em Páris³³³ e cada um se mostra desejando-se no outro. Parece-nos, pois, que não se trata de uma substituição ou de uma confusão,

³²⁹ Cf. M. Tippett, "The Resonance of Troy: Essays and Commentaries on *King Priam*", in M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, p.211.

³³⁰ Cf. I. Kemp, *Tippett: The Composer and His Music*, pp.358-359.

³³¹ Informa Clarke, «when Helen offers Paris the choice of letting him take her to Troy, it's reiteration of the rhythmic topos for death – three short notes, one long – is probably not coincidental». (*The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, p.82.)

³³² Acompanhamos a etimologia de *incantō*, que exprime o cantar dativo, i.é, o canto, apenas por si só, é expressivo daquilo que corresponde ao Ser sem artifícios, sem interferência de processos racionais, sintónico e reflexivo.

³³³ Cf. Wagner, R. *A Obra de Arte do Futuro*, trad. José M. Justo, Lisboa, Antígona, 2003, p.76.

mas de respeito pelo outro na vivência da emoção que os liga, transcendendo-os. Por este motivo, espanta-se Páris que Helena possa regressar para junto de Menelau, pois dada a experiência de si fora de si, não compreende que Helena possa sequer ponderar retirar-se:

«Helen: I must go

Paris: Go?» (Acto I, cena iii)

Tippett liga indubitavelmente os temas de amor e de morte, afirmando-os claramente no interlúdio que sucede a segunda escolha de Príamo e que precede os casamentos de Heitor e de Páris: «The force that through the green fuse drives the flower»³³⁴ (Acto I, segundo Interlúdio). No entanto, esclarece Kemp³³⁵, para o compositor a questão, apesar de tocar a morte, é sobretudo uma escolha de amor e de cumprimento de um absoluto consumado na união daquele ao desejo e à paixão. Assim, «Paris must choose Helen, whatever the consequences: this is his nature, his destiny»³³⁶. Neste caminho, Páris³³⁷ aceita as circunstâncias da vida e da morte, vivendo-as plenamente, numa escolha não livre de sacrifício, mas heroicamente vocacionada. Dito, também, tragicamente, pelo oboé³³⁸, é este um traço que o caracteriza e acompanha desde o primeiro choro³³⁹, até ao trio do que soa como três oboés, mas que são, esclarece Kemp³⁴⁰, «oboe, cor anglais and clarinet».

O que se pretende questionar em *King Priam* não é a escolha da entrega a Eros, mas sim e sempre as questões morais. Por este motivo, retomamos a citação que motivou esta excursão freudiana, para lhe encontrarmos um sentido mais profundo. A

³³⁴ Citação directa do poema de Dylan Thomas.

³³⁵ Cf. I. Kemp, *Tippett: The Composer and His Music*, p. 359.

³³⁶ Cf. D. Matthews, *Michael Tippett: an Introductory Study*, p.66.

³³⁷ Páris, desde a tradição homérica é também entendido como um tipo de herói diferente do representado por Heitor. (cf., entre outros, J.A. Scott, "The Choice of Paris in Homer", in *The classical Journal*, vol.14, nº5, feb.1919, pp.326-330) Se este é o herói da ordem, da *polis*, da família, portanto apolíneo, se seguirmos uma perspectiva nietzscheana, aquele é o herói do amor, da vocação para o achamento interior, uma vocação reflectida da e na natureza, dionisíaca, na polaridade estabelecida pelo filósofo alemão. (cf. F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*). Páris, por oposição a Heitor, desencadeia a acção motivado pelo desejo condutor da verdade interior, da sua *physis*, como argumenta Donington, «His symbolism in this respect (shared with Oedipus among countless other culture-heroes) is unmistakable, and his ultimate significance (along with those others) can only be the revealing of outwardly unwelcome but inwardly desirable truth.» (Cf. D. Donington, "Words and Music", in I.Kemp (ed.), *Michael Tippett: A Symposium on His Sixtieth Birthday*, p.109).

³³⁸ A associação do oboé a uma figura trágica parece-nos uma forma de expressão de profunda sensibilidade em relação ao canto trágico, dado que para tocar este instrumento são necessárias características que ao longo deste trabalho defendemos como aclaradores de silhuetas trágicas, nomeadamente, são absolutamente necessárias as seguintes condições: atitude erecta e firme, com pés enraizados no solo (a escuta trágica), respirar profusamente o ar até este ocupar cada milímetro dos pulmões (a alma trágica que tudo recebe em si, perfeitamente inteirada de factos e consequências de actos, (cf. μή μοῦ προτάρβει τὸν σὸν ἐξόρθου βίον. *Antígona*, Dawe, v.83 com o monólogo de Páris, *King Priam*, Acto I, cena iii), gerir este sopro com relaxamento e eficiência (o tempo que o tempo trágico leva, na economia com que é dito). Para tocar oboé não é necessário muito mais do que aquelas três orientações, mas elas constituem um longo e árduo caminho que ninguém pode percorrer por quem o quer tocar. O oboé caracteriza-se, ainda, por uma sonoridade, clara, luminosa, penetrante, acerbica, perspicaz, poderosa, robusta, preenchida e insistente (As informações técnicas foram aprendidas de M. Schuring, *Oboe Art and Method*, Oxford, OUP, 2009 e de *Vienna Symphonic Library* [Recurso electrónico]. URL:<http://www.vsl.co.at>). O oboé é também um instrumento que liga Páris a Dioniso, cf. D. Wiles, *Greek Theatre Performance: An Introduction*, Cambridge, University Press, 2000, pp.7-8; Cf. R. Pollard, *From Ancient Epic to Twentieth-Century Opera: The Reinvention of Greek Tragedy in Tippett's King Priam*. Submitted in Fulfilment of The Degree of Master of letters to The University of Newcastle Upon Tyne, 1995, p. 91.

³³⁹ Cf. I. Kemp, *Tippett: The Composer and His Music*, p.365; M. Bowen, 2003.

³⁴⁰ Cf. I. Kemp, *Tippett: The Composer and His Music*, p.364.

deusa, Afrodite, representa “todo o amor que é desejo”. Ora, sendo o *appetitus desiderium* em si uma forma de amor, o amor pela verdade, Páris, ao entregar a maçã à deusa, escolhe a mulher, «Helen!» (Acto I, segundo Interlúdio), e com ela o trilho do desejo, caminho da problematização de si e do mundo, i.é, a via que o apresenta a si, e que, portanto, representa, como sustenta Donington³⁴¹, «the highest value in him (and indeed for the workings of the life force in him)». Páris abraça, pois, o caminho da vida – a procura incerta na acção - em consciência da morte («If I carry you away; another’s wife! A city’s Queen! Who will escape the avenging war?»), Acto I, segundo Interlúdio). A dedicação aos seus actos faz ressoar o desejo de glória que conhecemos do texto de Homero como escreve Serra³⁴², «o risco que, antes de mais, a tragédia representa», pois, «ao dizer o trágico, não esconde o homem o desejo de o superar.»

Por estes motivos, é na resistência ao frémito de permitir a desfragmentação do canto glossolálico do casal adúltero em dueto amoroso que se encontra a arte do compositor que, ao invés, se despede de um tema que já cumpriu a sua função, aproveitando-o para a interrogação de Helena que, evidentemente, não tem resposta. Acontece uma económica conversa, preenchida pelas questões existenciais de Páris, regradas pela total aceitação das circunstâncias, parcimoniosamente ditas por Helena, como já observámos. A escolha de Helena forma-se do absoluto do amor por Páris, que a filha de Zeus aceita, transcendendo, assim, qualquer conflito. Este, acontece apenas aos comuns mortais na dolorosa expressão do seu ser enredado na teia do seu próprio pensamento. Mas esta é a condição humana, somente os deuses se encontram livres das amarras que lhes condicionam a acção e, nesta conformidade, Helena transmite a impressão de serena e sólida embarcação movida ao sabor das ondas. Não responde a filha de Zeus, «If you fetch me, I will come»? (Acto I, cena iii). Cabe ao divinamente belo, mas mortal Páris entregar-se com paixão à sua vocação num monólogo, em que o papel do destino, o significado da vida e o livre arbítrio são ditos num estilo declamatório, duro e áspero, como metáfora para a inevitabilidade. O afastamento da expressão lírica, deixa a linha vocal livre num contraponto onde co-ocorrem sons instrumentais³⁴³. O livre arbítrio da acção humana, acontecido entre dois caminhos divinamente previstos, encontra, assim, a sua contraparte musical, i.é, a voz como acção escolhida, os instrumentos como possibilidades contentoras daquela. Que a escolha de Páris é cónscia, é claro: «Carried on the wind of love, If I carry you away; another’s wife! A city’s Queen Who will escape the avenging war?» (id.), assim como não restam dúvidas acerca da tensão que tal liberdade envolve:

«do we choose at all? When our divided bodies rush
together as though halves of one? We love.
O Gods, why give us bodies with such power of love,

³⁴¹ D. Donington, "Words and Music", in I. Kemp (ed.), *Michael Tippett: A Symposium on His Sixteenth Birthday*, p.109.

³⁴² Cf. José Pedro Serra, *Pensar o Trágico*, p.442.

³⁴³ «It did not seem appropriate to let the voices float on a web of orchestral sound [...] but on the contrary to leave the vocal line free to make a kind of declamatory counterpoint to the simplest necessary instrumental accompaniment – if accompaniment is the right term at all» (Cf. M. Tippett, "The Resonance of Troy: Essays and Commentaries on King Priam", in M. Bowen (ed), *Music of the Angels*, p. 225.)

if love's a crime? Is there a choice at all?» (Acto I, cena iii)

Páris responde à sua vocação, optando, na claridade da razão, pelo percurso que o conduz ao seu absoluto, apenas alcançado pela heróica atitude de quem enveredou por um trilho que é só seu³⁴⁴. Apesar das consequências que daí possam decorrer, Páris não se deixa *desencantar* pela voz da ilusão, redutora de homens à condição despercebida da sua individualidade. Escolher Helena significa, também, ser fiel à sua identidade, que conserva e é preservada na relação com a filha de Leda. Ser fiel à sua vocação é algo que ultrapassa o indivíduo privado, na medida em que se reveste de uma aura sagrada de fidelidade e verdade de si, num processo que sublima igualmente o colectivo, ao atrair idênticas formas de Ser³⁴⁵.

De certa forma, supera o irmão de Heitor a sua própria tragédia, pois possui a claridade de visão e o seu δαίμων incita-o à acção de cor. Assim, agindo de acordo para o que foi chamado, o segundo príncipe de Tróia é expressão da prevalência do dionisíaco sobre o apolíneo³⁴⁶. «Is there a choice at all?» Ironicamente, no plano teórico, as razões aí encontradas contrariam o livre arbítrio, da mesma forma que toda a experiência o confirma, constatação esta que o coro comenta, assumindo uma função arquetípica, numa tonalidade compreendida entre o cepticismo e o realismo³⁴⁷. Diz o texto:

«Ah, but life is a bitter charade [...] without
and within a complex knot, that never unties,
though sometimes cut with a rending sound,
The orators drowned by a scream of pain. [...] we act as in a dream.

Ah, but life is a bitter charade» (Acto I, Segundo Interlúdio).

Idêntica situação, encontramos no discurso quase monossilábico de Helena e na sua sempre imperturbada atitude. A rainha de Esparta limita-se a dizer o nome de «Paris!», permanecendo muda perante as suas interrogações («No answer», informa o texto didascálico), ou proferindo afirmações objectivas («I must go», «He is my husband I may not deny him») ou a expor, impassível, razões antagónicas («How can I choose? I must stay with him. Or go with you. I cannot tell»). A resposta que oferece a Páris - «If you fetch me I will come» (Acto I, segundo Interlúdio) - não a asfixia entre espartilho das escolhas inconciliáveis, pelo contrário, é reveladora de uma atitude de plena aceitação e humildade perante desígnios que a transcendem.

³⁴⁴ Escreve José Pedro Serra (*Pensar o Trágico*, p.442) o seguinte a propósito da travessia trágica: «Imprevisível é a humana aventura onde tudo isto [o canto trágico do conflito, da liberdade, da culpa e da ignorância humanas e o desejo de o homem os superar] se dá; privá-la de alegria e do heroísmo é desfocá-la e transformarmo-nos em escravos. Certo é que na bordadura do trágico brilha, fulgurante, uma imensa aspiração solar.» É esta entrega e esta aspiração que identificamos com o apertado abraço com que o segundo filho de Príamo partilha a sua vocação com Helena e, de certa forma, todos os caracteres de Tippett, na medida em que se entregam ao trilho que 'escolhem'.

³⁴⁵ Cf. M. Tippett, "Too Many Choices", in M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, pp.294-306, particularmente, p.304.

³⁴⁶ Cf. D. Clarke, *Music and Thought of Michael Tippett*, p.68. V. também Paglia, "Sex and Violence, or Nature and Culture", cit. por D. Clarke, *Music and Thought of Michael Tippett*, p.68.

³⁴⁷ Cf. D. Clarke, *Music and Thought of Michael Tippett*, p. 5.

Fica clara a responsabilidade moral no exercício do livre arbítrio, o que leva Kemp³⁴⁸ a afirmar a possibilidade de uma leitura didáctica, e Donington³⁴⁹ a concluir «[that] there is indeed a choice between going with and resisting our inner development, and we cannot either avoid making it or escape its consequences,» dito de outra forma por Mann³⁵⁰, «in the end, we may well come to the conclusion that choices are made, not by us, but for us, by destiny or conscience or some other superior power».

A sua imobilidade e mudez são expressão de presciência das flutuações da ordem cósmica, revelada no homem por um movimento interior de ascese. É, pois, a sabedoria o principal atributo divino, manifestada nas acções do homem, que são, assim, ocasiões³⁵¹ de Deus, ou do divino, como Tippett teria talvez preferido, num arbítrio consciente, elucidativo do pensamento do compositor³⁵².

Finalmente, a quarta escolha fundamental na ópera, i.é, a decisão de Aquiles, de acordo com a qual Pátroclo ingressa no campo de batalha envergando a sua armadura («But go no further than the open plain. I must be first to enter Troy», Acto II, cena ii), são, porém, as instruções do filho de Tétis que ressoam as do texto de Homero, mas que aqui não explicam as razões, de honra, evidentemente, que justificam a sua entrada em primeiro lugar em Tróia. Em qualquer dos textos, as suas palavras, olhadas de um ponto de vista que não o seu, aliviam-no da responsabilidade da morte de Pátroclo, contudo, do seu ponto de vista, a verdade é que permitiu que partisse, tendo esta permissão, juntamente com a desobediência de Pátroclo e a de Heitor em relação aos avisos do pai, (no texto de Tippett apenas mencionados por Hécuba: «Deaf to Priam», Acto III, cena i), sido indispensável para a ordem de acontecimentos verificada. No entanto, estes três arbítrios constituem excepções ao carácter dos heróis que os seguem. Com efeito, «dazzling» Aquiles é caracterizado de uma forma próxima do modelo homérico, reconhecendo-se na ópera as matizes de vingança e de crueldade, particularmente, como nota Pollard³⁵³, no que diz respeito à mutilação do corpo de Heitor, preferindo Tippett deixar clara a sua vaidade egocentrada, forânea à honra descrita por Homero, porém, útil para a abertura permissora da decisão apontada³⁵⁴. Heitor, «horse taming Hector with the flashing plume» (Acto III, cena i), é o homem de honra que vive para a família e para Tróia, fiel ao arquétipo, na sua caracterização geral, evidenciando um lado mais selvagem, partindo na caçada a Pátroclo e festejando a morte deste, numa cena ausente de Homero. Pátroclo, o mesmo gentil e sensato Pátroclo cantado por Homero, num impulso semelhante ao de Heitor e, igualmente, desviado da sua norma, é o terceiro factor da labiríntica arquitectura da liberdade e do destino. Todas são escolhas acontecidas de impulsos contrários ao esperável dos seus caracteres, concorrendo, assim, para a confirmação da ideia de Tippett segundo a qual há sempre um deus

³⁴⁸ Cf. I. Kemp, *Tippett: The Composer and the Music*, p.355.

³⁴⁹ Cf. "Words and Music", in I. Kemp (ed.), *Michael Tippett: A Symposium on His Sixteenth Birthday*, p.109.

³⁵⁰ Cf. T. Mann, "The Operas: An Allegory and an Epic", in I. Kemp (ed.), *Michael Tippett: A Symposium on His Sixteenth Birthday*, p.128).

³⁵¹ Utilizamos esta expressão sem querermos estabelecer qualquer relação com Malebranche.

³⁵² «I think that everyone chooses and everyone sacrifices» (cf. M. Tippett, "Too Many choices", in M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, p.300).

³⁵³ Cf. R. Pollard, *From Homeric Epic to Twentieth-Century Opera [...]*, p.32.

³⁵⁴ Cf. R. Pollard, *From Homeric Epic to Twentieth-Century Opera [...]*, p.32 para outras possíveis interpretações.

infiltrado na liberdade humana. Um deus que não é bom nem é mau, um deus que a par do caos, promove uma ordem de exemplar humanidade aos homens dela esquecidos. Aquiles, «brutal Achilles», com a dor de Príamo humaniza a sua e sente piedade, «has felt pity» (Acto III, cena iii), declara o próprio na terceira pessoa; o eu humanizado analisa, pois, o eu não desperto para o humano, obnubilado pela insensatez e orgulho, aliados a um coração egoísta, «Hard-hearted Achilles, from your insensate pride the Greeks will soon go down in defeat» (Acto II, cena ii). O próprio Príamo nunca teria evoluído para a humanidade plena se esse deus não se tivesse infiltrado nos arbítrios humanos, pois enquanto a dor não veio da sua própria carne, outros valores se impuseram. Aquiles, no exercício do heroísmo extremado da sua condição finita, é capaz do gesto verdadeiramente heróico, ao sentir piedade por um inimigo.

O livre arbítrio, em *King Priam*, confronta ainda o homem com o «tormento da dualismo»³⁵⁵, sendo, revelador de uma compreensão global³⁵⁶ do trágico, num plano de violento realismo e predestinação, na evidência da impossibilidade de agir contra as razões do mundo do sujeito³⁵⁷, perante as condições dualistas impostas no mundo do objecto. Por outras palavras, para além da sua dualidade, o homem existe num mundo composto por dualismos tais que, entre outros, o encontrado entre espírito e matéria, imaginação e facto. No entanto, acha o homem uma possibilidade de liberdade no agir responsável e compassivo, perante as condições que lhe tornam a existência tensiva. O binómio Apolo-Dioniso revela-se em *King Priam* não como aniquilador, mas como suporte do excesso de cada um

O livre arbítrio é uma expressão da trágica condição humana, que aí não encontra um bem para resolver o inconciliável, mas também aí não encontra um mal, que, por outra via, o poderia solucionar.

1.1 - Imperativos Femininos

Andrómaca é o rosto feminino das consequências da guerra. Chora a dedicada mulher de Heitor a morte de seu pai e irmãos às mãos de Aquiles, temendo simultaneamente pela vida de seu marido e filho, a única família que lhe resta. em Tippetts não encontramos a dedicação amorosa da Andrómaca homérica, sendo na Andrómaca de Eurípides que devemos procurar-lhe os traços relevantes para o perfil pretendido por Tippetts. Vejamos o texto:

«Hecuba: Daughter Andromache, you must go out now
on the walls to plead with Hector to come inside the city,
for he is alone to face Achilles. Deaf to Priam, he will attend to you.
Hector must be brought within, for the sake of Troy!

³⁵⁵ Tippetts, "Contracting –in to Abundance", in *Moving into Aquarius*, p.23. Não se trata, pois, da questão da dualidade, que abordaremos infra neste trabalho.

³⁵⁶ Cf. D. Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippetts: Modern Times and Metaphysics*, pp. 36-37.

³⁵⁷ Cf. R. Donington, "Words and Music", in I.Kemp (Ed.), *Michael Tippetts: A Symposium on His Sixtieth Birthday*, 109.

Andromache: For the sake of Troy!
O Gods, is there no other sake?
What of Hector my husband?
What of Hector our son's father?
Intolerable!
I will not beg my husband from the walls of Troy.
My place is here in my home». (Acto III, cena i)

Andrómaca afirma o seu lugar dentro de casa, ainda mais veementemente do que a homérica, raiando, mesmo, a teimosia. A demora no *θέρμα*, - a sua família e nada mais - corresponde ao absoluto que constitui a sua vocação e que, assim como o motivo que tece na *Ilíada*, é circunscrito. Com efeito, a condição trágica de Andrómaca resulta do isolamento a que está sujeita na dedicação total ao seu *θέρμα*. A mulher de Heitor encontra-se, pois, sozinha numa luta que não pode vencer, antevendo a destruição da sua família. Heitor morto, a Andrómaca cantada pelo aedo exterioriza a sua dor, com olhos de noite escura, demonstrativos de um estado de profunda perturbação, despindo-se dos adornos ofertados por Afrodite, num ritual nupcial invertido³⁵⁸. Pelo contrário, em *King Priam*, a mãe de Astianax «[is the] proud, passionate, grieving widow...bound up in her home, husband and children»³⁵⁹, aproximando-se assim da leitura de Tippet da Andrómaca de Eurípides, cuja graça sóbria aqui se transmuta em destemperada acusação. Diz o texto o seguinte:

«Andromache: [...] What of your marriage vows
to Menelaus. There is where you belong.
Did you not feel the sacred ties of home?
Oh, but you cannot. A wife is other than a whore.
Not love drew you to Paris, but lust.
Where did he learn his lovers tricks?
From other whores before you». (Acto III, cena i)

A reacção de Andrómaca não é injustificada, ela procura antes de mais defender o seu *οἶκος*. São as aproximações e os afastamentos dos arquétipos gregos que permitem pensar o conflito no feminino. Hécuba é a mulher com forte consciência política, dura, segura, na posse de um pensamento cristalino inteiramente focado em Tróia, contrastando fortemente com a dimensão individual expressada pelo lamento de Andrómaca. O que aqui importa é a inevitabilidade da guerra, devido, não só à natureza imutavelmente dominadora do homem, mas também à sua, igualmente imutável, inaptidão para aprender com as experiências do passado. A razão defendida por Hécuba

³⁵⁸ Cf. *Ilíada*, XXII, 460-472.

³⁵⁹ Cf. M. Tippet, *Music of the Angels*, p.29.

contém a de Andrômaca, elas são duas expressões do mesmo. «Husbands are worth more than comrades», declara a mulher de Heitor, agora a única figura masculina de verdadeira pertença que lhe resta. Os maridos não valem mais do que companheiros, eles são também esses companheiros de batalha, são filhos, são irmãos, são pais e maridos de outros. Os maridos são um e muitos outros homens, na sua multiplicação de presenças, afectos e desafectos. A vida humana encontra-se reduzida a uma condição animal oscilando o seu valor conforme o ângulo que o perspectiva. Salienta-se o comportamento predatório do homem, que tudo envolve na sua teia promotora da desintegração familiar e, por extensão, de uma sociedade, de um povo. Informa o texto: «Andromache - Rouse Achilles he becomes a brute insatiate, out of range of human frailty or human pity. Hector remains to the end (ah!) but a man. My love is open while I mask my fear» (Acto II, cena i). Acusa a filha de Príamo, compreensivelmente incapaz de ver em Aquiles o homem que também sofre intensamente pela perda da sua *cabeça amada*, assim como Heitor se revela o mesmo insensível que Andrômaca vê em Aquiles, ao regozijar-se no acto de matar, como clarifica o texto: «O Zeus, King of all gods and goddesses; High on Olympus you have bowed your head for death to the greek hero, to Patroclus; Glorious victory to Hector, and to Troy. And O Apollo (who fights for us) when the goddesses and gods besiege Zeus' ear, Speak first and loudest to ensure The Olympian head bows once again to uphold our walls and destroy their ships». (Acto I, cena iii). Verifica-se, igualmente que Heitor é também o homem sem indulgência fraternal que não aceita a vocação diferente do irmão, insultando-o impiedosamente. Vejamos o texto:

«[...] I wish you'd never lived [...] what can the
Greeks think we are, when the second son of Troy,
Prince handsome Paris turns coward? [...]». (Acto II, cena i)

Imprecações que continua perante o pai de ambos:

«I tell you father, but I'm filled with shame [...]
he is not man enough to fight [...] I wish you'd
never got him; or had strangled him at birth» (id.).

É certo que a alteração do estado de espírito pode ocasionar estas terríveis palavras que Príamo condena, apenas para as repetir quando a dor lhe entorpece a razão. Continua o texto:

«[...] My death they said, but never Hector's.
Had they said Hector's, I would have killed the
other in the cradle. Oh yes I would. No doubt of
it [...] I have no son Paris [...] let him avenge

his brother then» (Acto III, cena ii).

Mas é a mesma razão desequilibrada, a que os gregos chamavam ἀτή, que leva os homens a desrespeitarem-se e a proferirem palavras agressivas como se estas lhes retornassem a ordem perdida. De uma certa forma, a agressão verbal de Príamo aproxima-se, na natureza impulsiva, à agressão física a que Aquiles submete o corpo de Heitor, como se tal lhe devolvesse o gentil Pátroclo. Desta impossibilidade resultam a violência e a busca de um culpado, expiatório do sofrimento. Regressando a Andrômaca, esta argumenta em favor de uma solução, mas as suas premissas, apesar de emocionalmente válidas, são falaciosas, porque puerilmente simples. A silhueta trágica da mulher de Heitor aclara-se no negro da tensão agónica que a impossibilita de rasgar o limite existencial onde se encontra. Propõe Andrômaca que se entregue Helena como gesto solucionador do conflito. Contudo, quer se entregue Helena quer não se entregue Helena, como Hécuba retorque, a guerra continuará. Diz a rainha: «Daughter, you are a fool. No war is fought for a woman. If, because of Helen, the Greeks landed from their thousand ships, it is Troy they want, not Helen» (Acto III, cena i). O olhar largo e politicamente orientado da rainha de Tróia reconhece em Helena o compreensível pretexto para um acto situado para além da compreensão

O conflito é trágico, pois o homem, na consciência da inconciliação das suas próprias razões, assim como das suas razões privadas, perante outras igualmente válidas ainda que antagónicas às suas, encontra-se enredado numa teia, que uma simples acção torna cada vez mais complexa, desencadeando a destruição exponencial e total. Neste ponto, também o texto é claro:

«Young Guard: What is this vengeance?

Recount. Who killed Patroclus?

Priam: Great Hector, defending the city.

Young Guard: Who avenged Patroclus, killing Hector?

Priam: Barbaric Achilles. Curse him!

Young Guard: Who kills Achilles?

Priam: Paris – *A pause*

- my son.

Young Guard: Who will kill Paris?

Priam: O Gods!» (Acto III, cena ii)

A figura do jovem guarda, por meio de inquérito maiêutico, desencadeia em Príamo um processo analítico de auto conhecimento e de desintegração, expresso na ópera por três monólogos declamados, em crescendo de duração e de complexidade, musicalmente dita por bruscas mudanças de tom ou de gesto³⁶⁰. O excerto que citamos

³⁶⁰ Cf. I. Kemp, *Tippett: The Composer and His Music*, pp. 363, 367.

diz respeito ao segundo momento, no entendimento de Kemp³⁶¹, o mais sombrio. É o grito munchiano de Príamo.

A exploração do seu pensamento desvela uma presença prismática onde conhecimento e experiência reflectem as iridescências desse processo até à possibilidade do olhar absolutamente impessoal que lhe reconhecemos no fim da ópera. A última palavra de Príamo no texto citado, «O Gods!» é o instante em que Príamo compreende a vanglória do dominó de mortes³⁶². «I do not want this deaths. I want my own. There was no truth in what the Old man said. O bitter disillusion! Twisted around his finger, Had he no pity for a young man's ignorance?», lamenta-se, ao compreender que *o homem compra a vingança com a própria alma*. É este um importante renascimento para Príamo, a ἀναγνώρισις, que encontramos no texto da *Poética*³⁶³ - porque renascer é também conhecer, num processo de aprendizagem feito do errar na vida - sustentado por um interlúdio orquestral, cuja tonalidade se encontra associada ao caminho para a morte, ascende para a aceitação, elevando Príamo do abismo da mortalidade para a sublimação trágica³⁶⁴. O conflito surge como um dos elementos integrantes de um processo de fim, onde se reconhece o preceito da acção aristotélica, achando-se aqui a ἀμάρτια descrita na *Poética*³⁶⁵.

2 – Dualidade e pluralidade

2.1 Aspectos Gerais

A dualidade e a pluralidade são aspectos inerentes à condição humana que merecem que nos demoremos neles, dado o seu papel desencadeador de acção. Na verdade, se o homem fosse igual a si mesmo, não existiria conflito, nem arbítrio, nem conhecimento, nem ignorância, nem responsabilidade. Ampliando este hipotético estado, se não houvesse diferença entre os homens, não haveria acção e o mundo seria outro que não o que conhecemos. Assim aclara-se a necessidade do caos, que referimos em diversos pontos do nosso trabalho. Por outras palavras, a dualidade e a pluralidade insinuam-se e revelam-se como voz admirada da ψυχή, que procura escapar ao aperto do corpo, para dizer uma ausência. Pode esta ser uma ausência de ordem na imensidade do espaço, χάος, substantivo de onde se forma o verbo, χάσκω, que se encontra na formação do conceito bocejo. Este é a abertura por onde a dualidade e a pluralidade do homem se liga e se desliga, tendo por resultado uma percepção em que o que parece ligado já foi apreendido como desligado, i.é, as diversas partes plurais já foram apreendidas numa relação de ligação.

³⁶¹ Cf. I. Kemp, *Tippett: The Composer and His Music*, p. 368.

³⁶² A ideia de que os vivos são culpados pelas mortes encontra-se em Sófocles, que também nota que a acção de um homem tem consequências nos outros (cf. Dawe, v. 751; *Antígona*, p. 340; p. 353; p. 360). Em *King Priam*, entendemos que a 'culpa' deve ser lida como 'responsabilidade'. (sobre responsabilidade e tragédia, v., por exemplo, Alford, "Responsability Without Freedom: Must Antihumanism Be Inhumane?", *Theory and Society*, vol.21, nº 2, Apr, 1992, pp.157-181.

³⁶³ Cf. 1452a, 11, 30.

³⁶⁴ Cf. I. Kemp, *Tippett: The Composer and His Music*, pp.355, 368-69.

³⁶⁵ Cf. 1452b, 13, 10.

O homem em *King Priam* representa-se na reflexão plural, cuja vivência se desenrola em tensão entre ambiguidade e relatividade, sendo tal binómio válido para o sujeito, quer como individualidade privada, quer na relação deste com o mundo do objecto, enredando-se neste a partir de um constante entrelaçar de arbítrios, para Tippett, motivo de revisitação assídua³⁶⁶. Assenta esta tecitura no encontro não pacífico de presenças apolíneas e dionisíacas no agir humano. Transpondo o binómio para conceitos contemporâneos, descobrem-se Freud e Einstein como outro arquétipo decisivo para *King Priam*. Esta interfluência é compreendida por Kemp³⁶⁷ como uma unidade plural, clarificando a ideia tippetiana de Homem Integral³⁶⁸, para o compositor identificada com uma nova forma de Humanismo: «Somewhere at the back of my mind is a dim unformulated notion of some new humanism – or a fresh idea of the limits & quality of the human person – The Whole Man, as I call him³⁶⁹». Como se chega a este ainda não-lugar? O arquétipo Freud-Einstein clarifica a ideia por detrás do conceito. Independentemente das observações que ambos possam merecer, dois factos são imperativos para a compreensão da integralidade do homem de Tippett. Com Freud começa a pensar-se a complexidade da *psyche*, enquanto com Einstein se questiona o mundo que conhecemos, formulando-se, assim se poderá dizer, uma interrogação trágica, tão trágica como a condição humana, porque dela é progénie. O seu contributo, de uma forma algo simplista, pode conter-se na seguinte pergunta: terão todas as afirmações sentido?

Vimos, atrás, como a ἀλήθεια, ou seja, a sinceridade e a lealdade à escuta da sua alma, é o trilho por onde os passos do homem, segundo Tippett, devem caminhar, seguros e de cabeça erguida; vimos também que Páris é apresentado como uma possibilidade de repensar o sentido do intrincado labirinto que o homem se construiu, encontrando-se na sua interrogação elsinoreana o fio de Ariadne. Com efeito, o espartilho em que o homem se aperta provem de factores do mundo do objecto que resultam de uma forma de pensar do mundo do sujeito, de uma espécie de genética social, onde se encontram sujeitos privados que se confrontam com terríveis dilemas que os condicionam cada vez mais, pois essa é a ordem encontrada pelo homem para conter o homem. Contudo, como o carácter de Páris permite antever, o homem que age no cumprimento da sua vocação, da sua verdade, se não pode mudar o entendimento cósmico, chegando mesmo a revolvê-lo até à necessidade de uma nova ordem, pode, pelo menos, respirar a felicidade provinda dessa verdade. Esta, seguindo o raciocínio de

³⁶⁶ Cf. M. Tippett, "Too Many Choices", in M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, pp.294-306, p.296, tb. cit. por Whittall, "Is There a Choice at All? *King Priam* and Motives for Analysis", in D. Clarke (ed.), *Tippett Studies*, p.57.

³⁶⁷ "Unity of pluralities", cf. *Tippett: The Composer and His Music*, p.340; tb. cit. por A. Whittall, "Is There a Choice at All? *King Priam* and Motives for Analysis", in D. Clarke (ed.), *Tippett Studies*, p.57.

³⁶⁸ O estudo da constelação temática achada em *King Priam* não pertence ao âmbito do nosso trabalho, contudo, assinalamos que por detrás da sua concepção se encontra a imagem de Deus como símbolo arquetípico de integração, conforme ao pensamento de Jung. Este aspecto, de grande importância na sua primeira ópera, repete-se em *King Priam*, mas não com o mesmo protagonismo. Veja-se Tippett, "What I Believe", in *Music of the Angels*, pp. 50-1; D. Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, p.90, nota 144, chama a atenção para o facto de a edição revista deste artigo, "Aspects of Believe" em *Tippett on Music*, não incluir o texto relevante para esta matéria) Clarke, "The Significance of the Concept 'Image' in Tippett's Musical Thought: Perspectives from Jung", in *Journal of the Royal Music Association*, pp. 82-104;

³⁶⁹ Cf. E. W. White, *Tippett and His Operas*, London, Barrie and Jenkins, 1979, 63, cit., por D. Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, p.39.

Tippett, será, lentamente, interiorizada no mundo do sujeito, desvelando-se fenomenologicamente no mundo do objecto. É uma utopia, decerto, mas não o serão todas as formas de pensar o homem e as possibilidades de o ser no mundo de uma forma menos dolorosa, porque mais verdadeira? Não se estranha que Beethoven e Shakespeare constituam o arquétipo de eleição de Tippett. O primeiro, tendo vivido num período especialmente conturbado e sendo consciente as contradições humanas, construiu o seu mundo apartado deste, claramente na sua *Nona Sinfonia*, enquanto o bardo de Avon, tendo vivido entre o distanciar-se da revolução religiosa iniciada por Henrique VIII e o eclodir da revolução política de Carlos I, experienciou o fim da Idade Média e com ela o fim da era da Fé e a aurora da Idade Moderna, questionadora de todos os valores conhecidos. O poeta escreve, em *Henry VI*, o seguinte «O pity, God, this miserable age! – What stratagems, how fel, how butchert, Erroneous, mutinous, and unnatural, This deadly quarrel daily doth beget! – O boy, thy father gave thy life too soon, And hath bereft thee of thy life too late! [...] O pity, pity, gentle heaven, pity!» Se em Tippett o desejo utópico se manifesta, não deixa o compositor de, seguindo o exemplo do poeta nacional, afirmar a necessidade de, com arte, escancarar as portas da torre de marfim e pisar as ruas reais, estudando o homem contemporâneo, a fim de, terapêuticamente, lhe administrar precisamente o tipo de tragédia que lhe faz falta.

Para o compositor, a experiência humana encontra o seu próprio fundamento precisamente na experiência humana. As presenças duais, pela sua natureza antagónica, vêm, assim, ao encontro deste entendimento, contribuindo para a aclaração de silhuetas trágicas que se aclaram da visão trágica segundo o compositor. Como se expressa, então, a dualidade em termos gerais? Esclarece Clarke³⁷⁰ o seguinte: «Tippett implies a thin line between creativity and daimonic possession. But [...] this can involve crossing another boundary: that between irrationality and madness [...] Nietzsche [...] stands as an example of one who was engulfed [...]. At the same time [the german philosopher] stands as a warning against over-identification with the god [Dionysus] in whom the distinction between joy and terror dissolves. He serves as a test or limit case for a particular world view». Encontramos, portanto, uma visão ambivalente que incorpora elementos antes e depois da *Origem da Tragédia*, o que significa presenças metafísicas e correspondências wagnerianas³⁷¹.

O início de *King Priam* indica o entendimento da dualidade que caracteriza a obra. Expressa-se esta na avassaladora força de Dioniso, i.é, a sonoridade frenética das trompetas e fanfarras a que se sobrepõem gritos corais, transmite, na interpretação de Kemp³⁷², «an explicit, if stylized, representation of birth» cujo sentido Bowen completa, entendendo que aí também se pode compreender «a symphony of war». Clarke³⁷³ enfatiza este entendimento, desenvolvendo-o da seguinte maneira: «a double reading is certainly appropriate: the absence of words or stage images places the music in Dionysiac territory, beyond defined categories. In the wordless choral ululations no

³⁷⁰ Cf. D. Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, pp.40-41.

³⁷¹ Cf. D. Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, p. 65.

³⁷² Cf. I. Kemp, *Tippett: The Composer and His Music*, p.365.

³⁷³ Cf. D. Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, pp. 72-74.

concept is interposed between the viscera and the outside world: these cries could depict the agony of childbirth, the terror of war, or a generalized apprehension of barbarity. Similarly, the brass fanfares and pounding drums might connote militarism or be more direct evocation of power or force in the abstract».

A evocação directa de poder e de força ressoará ao longo de toda a ópera, o que ilustra o encontro do compositor com a dualidade do pensamento nietzscheano acima referido, resultando a abordagem num dualismo indispensável a uma metafísica operática, como entende Clarke³⁷⁴. O ambiente bélico corresponde, pois, ao mundo dual, caótico e contraditório, caracterizado pela mudança constante, guerra permanente desencadeada pelo impulso de dominar. São estas forças terríveis, reveladoras do lado selvagem do humano, que o compositor retoma no fim da ópera («the dark forces of creation») e a que Príamo alude nos momentos antes da morte, compreendendo que na vida não deixará de haver pilhagem, nem a violência sobre o mais fraco e sobre o forâneo deixará de ser exercida. O velho rei vê a vida como uma antropomaquia que retorna. Este entendimento veicula o pensamento de Tippett, de acordo com o qual a História não se faz de progresso³⁷⁵, vendo o mundo, também, como devir, contradição e guerra. O homem que fala somente com Helena e com Páris não é o homem da cosmodiceia grega nem o homem do mundo, mas sim o homem cuja dedicação ao seu percurso - recordemos, por exemplo, como amava a mulher, como honrava o seu estatuto real, como acolheu Páris e aceitou Helena – é reveladora de uma entrega épica à vida que lhe permitiu ser capaz de uma compreensão profunda e afectiva daquela. Príamo compreende que a construção de um caminho digno é da responsabilidade do indivíduo, sendo esse o seu tesouro.

O compositor estabelece uma relação aparentemente antitética entre as formas negras que Príamo vê no eterno e a expressão do desejo de a música enternecer os corações dos homens. Este constitui o momento da ópera em que o segundo elemento do arquétipo de Tippett, i.é, Beethoven, se torna completamente evidente, apesar de dito de uma forma muito diferente da utilizada pelo autor da 9ª Sinfonia. Em suma, nesta escutam-se vozes sussurradas que, por fim, gritam em uníssono uma esperança de alegria. Este aspecto é importante, pois o facto de a esperança ser gritada reforça a sua ausência. Em *King Priam* esses sussurros têm a forma de monólogos e de vozes distantes que lembram constantemente o impulso para dominar. Ao invés de estas vozes gritarem em uníssono a esperança de alegria, é a voz de um deus que se escuta, em tom baixo, sério e triste, o que interpretamos como expressão de um desejo acerca do qual se tem plena compreensão de que não será concretizado, confirmando o eterno retorno a que Príamo alude.

A violência é omnipresente em *King Priam*, gerando-se na família como uma das formas de expressão da vitória das forças viscerais, sobre as da razão. Irradiando da

³⁷⁴ Cf. D. Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, 2001, p. 90.

³⁷⁵ Sobre o pensamento de Tippett a este respeito v. M. Tippett, "To Many Choices", in M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, pp.294-306; D. Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, particularmente pp.87-89; J.Billivant, "Tippett and Politics: the 1930 and Beyond", in Gloag & Jones (ed.), *The Cambridge Companion on Music*, pp. 68-85.

sua génese, reflectem-se agora também no exterior em horror, desespero e vingança, sendo a imagem contada por Andrómaca enquanto Tróia arde particularmente sugestiva da violência: «Achilles's son is raging through the town swinging my own dead child as a club». Encontramo-nos na celebração nietzscheana de um mundo que eternamente se destrói e se recria. Escreve o filósofo que o mundo é «ein Ungeheur von Kraft, ohne Anfang, ohne Ende, eine feste, ehern große von Kraft, welche nich größe nicht kleiner [...] Diese Welt ist der Wille zur Macht – und nichts außerdem!³⁷⁶», estando a condição humana reduzida ao mesmo denominador comum, pois o homem mais não é do que «dieser wille zur Macht - und nichts außerdem!». Em *King Priam*, Tippet apresenta, vimo-lo, a esperança de algo mais. Não comportará, no entanto, essa esperança uma nova face do impulso para dominar? Parece-nos que este não tem necessariamente de ser uma coisa má nem uma coisa boa. Tudo em *King Priam* apresenta um aspecto dual em constante interrogação. Não há respostas, assim como os seus caracteres não são modelos perfeitos, nem são bons nem maus, são humanos, sofrem e fazem sofrer não de propósito mas devido à escolha que fazem perante os conflitos da vida.

Nos subcapítulos precedentes tivemos oportunidade de referir alguns aspectos da dualidade. A justificação para lhe dedicarmos um comentário separado decorre do facto de a dualidade em *King Priam* se erguer da fractura antropológica causada pela necessidade de escolher. Notamos, aquela pode acontecer sem que o problema do livre arbítrio se coloque, como é o caso de Andrómaca cujas razões de mulher, mãe e esposa comentámos anteriormente, e, por exemplo, o caso de Aquiles cuja dualidade se expressa particularmente sobre o plano emocional, revelando-se uma personagem ternurenta e nostálgica no Acto II, para ressurgir brutal e vingativo no Acto III, após a morte de Pátroclo, o que pode servir de metáfora para a caracterização da imprevisibilidade da existência humana, onde, a cada instante, se é outro para si próprio e para os outros. É esta situação diferente da que desenvolvemos a propósito do conflito de Páris. Este expressa os rostos contraditórios da *psyche*; no entanto, se no comentário anterior estudámos a problematização de acordo com a sensibilidade, agora a nossa reflexão, concentrada em Aquiles e Heitor, assenta na expressão dual verificada na acção, i.é, a dualidade que encontraremos em Aquiles. No primeiro momento, em entrega nostálgica a tanger a lira e a cantar a saudade dos seus. No segundo momento, escutarmos o grito aterrador que assinala a brutalidade originada pela morte de Pátroclo. Encontramos idêntica situação com Heitor, o herói canónico, «a man for the home; a woman's ideal» (Acto I, segundo Interlúdio) que mata Pátroclo e festeja, juntamente com o pai e com o irmão (Acto II, cena ii). A dualidade nestes casos não é desencadeada por um conflito, mas impulsionada por forças viscerais terríveis e livremente soltadas, numa acção que nada tem de conflitual, nem pretende apresentar o homem como bom ou mau. O que há de terrível nesta mimese é a ténue fronteira que separa o homem do bicho, ou, o apolíneo do dionisíaco. A dualidade, neste caso, é

³⁷⁶ Cf. F. Nietzsche, *Œuvres Philosophiques Complètes: Posthumes Automne 1884-Automne 1885*, trad. Michel Haar et Marc B. de Launay, Paris, Gallimard, 38-12, Juin-Juillet, 1885 (Et savez-vous bien ce qu'est «le monde» pour moi? Voulez-vous que je vous le montre dans mon miroir? Ce monde: un monstre de force, sans commencement ni fin: une somme fixe de force, dure comme l'airain, qui n'augmente ni ne diminue [...] Ce monde, c'est le monde de la volonté de puissance – et nul autre! [Et vous-mêmes, vous êtes] aussi cette volonté de puissance – et rien d'autre!)

entendida como “duplo”, como uma oposição entre termos cuja existência é interdependente. Esses termos podem, eventualmente, reconciliar-se, mas poderão ser reduzidos à unidade? Em todo o caso, *King Priam* expõe a pluralidade sem esforço de reconciliação. Tippett, interessado na complexidade e mistério da natureza humana, não procura, portanto, a reconciliação, antes, pre-ocupa-se com a criação cenários que a revelem.

Tema de ressonâncias jungianas³⁷⁷, em *King Priam*, a dualidade é importante para o processo evolutivo de uma vivência caracterizada pela constante tentativa de dolorosa superação de si³⁷⁸. Nesta tentativa, o compositor exercita o âmago das inter-relações entre dualidades cujas silhuetas explorou profundamente em contrastes como amor e guerra; dúvida e esperança; Céu e Inferno; crime e dever; jovem e ancião; passado e presente; verdade e mentira; animalidade e humanidade; marido e companheiro; esposa e prostituta; interioridade e exterioridade; êxtase e tragédia. A dualidade encontrada nestes opostos inconciliáveis é também outro rosto do conflito, enquanto a acção desencadeada por aqueles tornam audível o grito de alma onde, da fractura antropológica, se libertam notas de prazer.

O julgamento de Páris, que nos serviu acima para reflectir sobre o livre arbítrio, é aqui retomado para identificarmos as silhuetas plurais que aí se discernem. A coincidência das deusas com os seus epónimos mortais presentifica a pluralidade que caracteriza cada uma. As três presenças femininas são aqui representadas como figuras tipo, metáfora para a natureza plural da alma feminina, dita musicalmente por um *ensemble*, o que, numa ópera que utiliza economicamente o grupo musical, é particularmente sugestivo³⁷⁹.

A dualidade pode ser entendida como uma das técnicas tippettianas no esculpir de silhuetas trágicas, no entendimento de acordo com o qual,

«Erst in dem Doppelbereich

Werden die Stimmen

Ewig und mild ».³⁸⁰

³⁷⁷ Expressa-se a teoria jungiana entre os conceitos *anima* e *animus*, que, no pensamento do académico, definem uma relação dual de opostos, em que se contrapõe a *anima* do homem ao *animus* próprio das mulheres. Estes arquétipos contrassexuais constituem os aspectos masculinos na mulher e os aspectos femininos no homem, sendo que, ao estarem presentes no inconsciente de ambos, afectam profundamente as relações entre ambos os sexos. Não nos sendo possível desenvolver este tema no âmbito deste trabalho, v. por exemplo, A. Stevens, *Jung*. Oxford and New York, 1994, p.53, cit por K. Gloag, "Tippett's Operatic World", in K. Gloag, N. Jones (eds.), *The Cambridge Companion to Michael Tippett*, p.231.

³⁷⁸ Cf. J.P.Heberle, *Michael Tippett ou L'Expression de la Dualité en Mots et Notes*, L'Harmattan, 2006.

³⁷⁹ Cf. R. Donington, "Words and Music", in I. Kemp (ed.), *Michael Tippett: A Symposium on His Sixteenth Birthday*, p. 111.

³⁸⁰ Cf. R.M.Rilke, *Sonnets to Orpheus*, nº9 («Only in the dual realm do voices become eternal and mild»).

2.2 – Expressões de dualidade e de pluralidade

Continuando a nossa análise, prosseguimos com Helena, cujo silêncio ou quase silêncio desabrocha na mais extensa ária na ópera cantada por uma figura feminina. A mudez de Helena constitui um extenso hino interrogativo ao desejo erótico, ficando clara a importância que Tippett confere às forças indomáveis que movem o homem. É este um aspecto corroborado pela escrita musical que, segundo *lectio* de Kemp³⁸¹, não tem designação técnica conhecida. Na união destes factos, encontramos-lhe a aura trágica sentida por Matthews³⁸². A única questão que coloca «what can it be that throbs in every nerve, beats in the blood and bone, down through the feet into the earth, then echoed by the stars?» não tem, evidentemente, resposta. É simplesmente, assim como a escrita musical que o compositor utilizou para a dizer nunca conheceu nenhuma designação nos compêndios académicos. A língua ainda conhece palavras para expressar a confusão de dor e prazer, mas não tem forma de responder, enquanto o som comunica a inquirição metafísica numa invulgar conversa entre harpa, violas e piano³⁸³

O texto clarifica ainda a ideia de Tippett de *Homem Integral*, na sua fase preparatória no indivíduo privado. Com efeito, o homem não é senão uma metade na demanda da sua outra metade, expressão da necessidade de amor. Páris e Helena formam, pois, uma unidade, há no seu encontro um reconhecimento de si e do outro em si. Aqui existe o silêncio que conhecemos de Helena, eloquente diálogo interior, o tempo e o espaço são abolidos, presentificando-se o momento de verdade:

«Paris: Helen!»

«Helen: Paris!» (Acto I, cena i)

E, novamente, no Julgamento:

«Aphrodite: Paris!»

«Paris (*involuntarily*): Helen!» (Acto I, cena i)

Reconhecem-se nos vocativos o espelho, leia-se a mesma imagem, porém invertida, que ambos representam um para o outro, e que motivou os encontrados no *libretto* de *Tristan und Isolde*. Este reconhecimento é problematizado no autoquestionamento de Páris. Consideremos o texto:

« [...] When our divided bodies rush

together as though halves of one? We love.

O Gods, why give us bodies with such power of love,

if love's a crime? [...]» (Acto I, segundo Interlúdio)

³⁸¹ Cf. I. Kemp, *Tippett: The Composer and His Music*, p.367.

³⁸² Cf. D. Matthews, *Michael Tippett: An Introductory Study*, p.66.

³⁸³ Cf. M. Bowen, "Michael Tippett's King Priam", 2003.

A dolorosa interrogação de Páris³⁸⁴ é outra face do rosto do conflito que acima analisámos a propósito de Príamo. À semelhança da tragédia ática, é a tensão de alma de Páris comentada pelo coro, que enfatiza e ironiza a predestinação acima encontrada. Mas em que consiste o tensionamento de Páris? Concentremo-nos nos dois primeiros versos, presentificando as palavras proferidas pelo coro: «Body draws body to a destined bed. Ah, but life is a bitter charade» (Acto I, Segundo Interlúdio). Lembrando também o que ficou dito anteriormente, compreendemos que Páris, por oposição a Heitor, representa o cultivo de si, na medida em que se escuta e age para o cumprimento desta escuta, i.é, Páris reage às suas interrogações, sendo a sua acção o resultado de alguém que pensa, não de alguém que segue o preceito acriticamente, independentemente de este provir do seu irmão mais velho, do seu pai ou mesmo da sua mulher. Aqui não está em causa se pensa bem ou mal, interessa, isso sim, o facto de que o seu carácter representa, também, o individual privado, θεραπευτής da sua personalidade. Por este motivo, o segundo filho de Príamo, apesar da melancolia que também o caracteriza e que se encontra claramente dita no solilóquio, é a única figura trágica e feliz da ópera, se por “feliz” entendermos abertura perante a vida e acção derivada de uma decisão que não é ditada pelos outros. Páris é a única figura que está sempre apaixonada, guardando-se aqui um sentido épico da vida, e como tal sempre projectada para o futuro. Encontramo-lo apaixonado *ab initio*, porque o seu choro é uma veemente expressão da sua curiosa φύσις, mais tarde, o episódio do touro e o seu desejo de partida confirmam o impulso explorativo inteiramente comprometido consigo. O mesmo verifica-se em relação ao que sente por Helena, mantendo-se a atitude apaixonada e fiel ao que é uma opção sua quando se recusa a combater ou quando acaba por o fazer. Páris é, pois, o homem que olha para fora³⁸⁵, o que quer descobrir, curioso de si e do mundo. Com efeito, desde o primeiro momento em que encontramos o segundo filho de Príamo torna-se evidente a sua segurança - Páris não fica intimidado com o aparato do grupo liderado por Príamo, e, não só não se inibe perante Heitor, como ainda capta a atenção deste - e liberdade providas de uma acção agradável³⁸⁶ que causa empatia. É, assim, que atrai Heitor, o rei Príamo e Helena. O irmão de Heitor caracteriza-se pela aceitação, sua e dos outros, sem tomar ofensa³⁸⁷, o que lhe garante o

³⁸⁴ Técnica emprestada de Yeats (cf. D. Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, p. 82).

³⁸⁵ Cf. «[...] On his back [the bull's] one day I'll ride out into the world»; «I want adventure» (*King Priam*, Acto I).

³⁸⁶ Empregamos a palavra no seu sentido etimológico de caminho, reforçado pela preposição *-ad*, indicadora de movimento em direcção a algo, na acepção que nos importa para o presente caso, portanto, indicadora de acção. Agradável, será então o agir para um caminho: «I'll ride...I shall go first...I will be a hero... he will let me go...my father will consent...I want adventure... I choose... I belong» (*King Priam*, Acto I, Primeiro Interlúdio); «I ran away from Menelaus I know...I'. swift enough to catch him» (Acto II, cena i); «Unhand me, mother Hecuba, I will see him...I am your son. I am no coward. You will not see me more till I have killed Achilles, and avenged my brother». (Acto III, cena ii). No terceiro acto ainda se encontram algumas intervenções de Páris, porém, para o que pretendemos aqui mostrar, estes são os excertos mais importantes. Como se verifica, a acção de Páris revela-o a agir conforme a sua vocação. Como Helena, Páris sabe quem é: «For I belong to Troy» (Acto I) e para o que é chamado. Já Heitor é o homem que procura o reconhecimento dentro do grupo. Novamente, Tippett apresenta uma visão prismática, pois o homem, ao mesmo tempo que parte na sua demanda, busca, igualmente, a sua aceitação num grupo.

³⁸⁷ Páris não responde agressivamente às ofensas de Heitor e de Príamo, esta característica, porventura, construída no exemplo de seu pai adoptivo. Diz o texto: «Oh, my father will consent. That's what he promised». (*King Priam, Libretto*, Acto I, cena ii). O pai adoptivo de Páris, um pastor, permite que o curso dos acontecimentos decorra, sendo a compreensão da ordem cósmica independente de acasos de estatuto, assim como a paternidade biológica não é garante de amor incondicional. Assim, o pastor, aquele que tem por modo de vida orientar, demonstra amor pelo

estatuto de herói compassivo, pois compreende que aquela são derivadas não do coração mas da impotência perante os factos.

No excerto acima, encontramos Páris num momento de problematização, consciente de si e do mundo mas sempre a mover-se para a acção *agradável*. Na sua aceitação e entrega à φύσις, atrai Helena a metade que o completa. Segura de si e fiel ao que é, independentemente das acusações que lhe são dirigidas, Helena abre-se para o amor. Regressamos agora às silhuetas trágicas, onde reflectimos sobre *Bérénice*. Não foi então, nem é agora nossa preocupação encontrar irrefutáveis provas de inspiração para *King Priam*. Antes, sabendo a importância dos prólogos de Racine para Tippet, procuramos aí matéria trágica que nos auxilie na nossa argumentação. Na verdade, no prefácio da referida obra lê-se o seguinte: «On doit plaire et être touché». Para um homem do século XVII, a frase seria compreensível, no contexto cristão, como uma abertura ao amor, despertando a sensibilidade. Contudo, se olharmos para estas mesmas palavras tendo em conta o resultado da nossa interrogação etimológica, juntamente com a visão de um homem que é, dada a sua idade, simultaneamente, contemporâneo e memória, encontrar-lhes-emos a entrega, sem medo, ao caminho que conduz ao seu ser, àquilo que é. A este caminho convém alguma mistura. Páris mistura-se na dança da existência, brincando, isto é, experimentando, mesmo sem outras crianças. Sozinho domina um touro³⁸⁸, sozinho parte para Esparta, sozinho leva Helena consigo, sozinho está entre a sua família biológica. Páris, ao aceitar-se e ao agir em harmonia com a sua φύσις, encontra-se tragicamente separado do mundo. Como anteriormente ficou dito, não é Páris o imberbe audaz herói das epoeias que somente no fim desperta para uma atitude mais madura, mais humana. Em *King Priam*, o segundo filho de Príamo faz ouvir a sua voz desde o início³⁸⁹, como se compreendesse de imediato a sua solidão. É, pois, em Príamo que encontramos o caminhar para a maturidade, resolvida no desenlace trágico. Páris, ao afirmar-se, não revela aquilo que os Gregos chamaram ὕβρις, "é" sem querer parecer ou sem querer ser, vivendo o que a vida lhe apresenta com gratidão. O segundo filho de Príamo apesar de se entregar ao prazer dos sentidos é, também, um homem corajoso, - porque vive com dedicação e com sinceridade - nobre, aberto, comunicativo, participativo³⁹⁰. O coro comenta a sua predestinação: a atracção³⁹¹

filho, deixando-o responder à sua vocação. É assim que Páris aceita o que não pode nem quer evitar, porém, na consciência de que tal acto acabará em destruição (como, u.g., o amor de Tristão e Isolda desencadeou a inveja de Kariado). A guerra que decorrerá como consequência dos seus actos é reveladora da ausência de sensibilidade do homem, é *fonte de tristeza*, que, por sua vez, é caminho que torna o homem *enfadado, sórdido, lascivo, receoso, mesquinho, invejoso, pérfido, malévolos*, tudo envolvendo em destruição. Possivelmente, por esta razão, considerava Helena necessário administrar aos homens o filtro da felicidade (cf. *Odisseia*, IV, 219-221).

³⁸⁸ Encontramos aqui mais um motivo de atracção a Helena: a filha de Leda e de Zeus, nascida de um ovo teve de abrir o seu caminho para o mundo, assim Páris, sem mãe nem amigos de infância, construiu o seu caminho que acabou por o levar a Helena.

³⁸⁹ Referimo-nos ao choro, bem como a todas as suas subsequentes intervenções.

³⁹⁰ Cf. Feuerbach, *Contra o Dualismo de Corpo e Alma, de Carne e Espírito*, [145], Feuerbach, *Filosofia da Sensibilidade: Escritos 1839-1846*, trad. Adriana Veríssimo Serrão, CFUL, 2005, p.201). Notamos a influência do filósofo em Wagner, que escreve o seguinte: «[...] e o homem, feliz pela dulcíssima harmonia de toda a sua essência, entrega-se confiante, na sua ligeira lancha, aos elementos, e navega seguro, orientado ao leme por essa luz suavemente brilhante que conhece...» (cf. Wagner, R., *A Obra de Arte do Futuro (1849)*, Trad. José M. Justo, Lisboa, Antígona, 2003). Ora, apesar de Tippet nunca se referir ao filósofo e de a literatura sobre Tippet também não o referir, podemos concluir que, de certa forma, o filósofo o influenciou indirectamente, mediante o pensamento

entre seres idênticos une-os inevitavelmente, livres, sem fronteiras impostas, «Too fused with meanings and morals³⁹²» (Acto I, Segundo Interlúdio), «as by an inexorable fate» (Acto I, cena i). Na verdade, ao segundo príncipe de Tróia não interessa o estatuto real de Helena, Páris não se prende por aparências nem por acasos de nascimento, assim como Helena não age, porque o seu estatuto divino lhe confere a presciência destes factos. Páris e Helena são também representação simbólica, mesmo utópica, de uma existência construída na escuta dos sentidos, na interioridade, que, assim, não se encontra impedida pelo agir dominado pela razão e pelas regras sociais. Pode, neste sentido, dizer-se que as procura transcender. Esta resposta à interioridade, como nota o par amoroso, não é algo que possam controlar.

Concluindo, se Príamo floresce para a unidade trágica no trilho da dor, do perdão e da aceitação, Páris, desde o prelúdio³⁹³, exprime o domínio em crescendo da paixão que o caracteriza. É um ser interior perfeitamente exteriorizado no predestinado amoroso ritual com Helena, impulso de vida e de felicidade. O seu casamento é um *ἱέρος γάμος*, pois, para além da partilha da *φύσις*, Páris e Helena são polaridades que se unem, i.é, Helena apresenta a informalidade e a fluidez da água, enquanto Páris, como vimos, também representa pensamento. Aqui encontramos libertação, expressada na aura de transcendência que envolve Helena, mas, também encontramos manifestação, na actualidade de Páris, fiel à sua vocação, ambos trilhos para a coincidência divina. O belo par forma uma unidade, como afirmámos atrás, porém deve entender-se esta como simpática, pois não há *confusão*, ao invés, discernem-se as particularidades de cada um, também visíveis por cada um em relação ao outro.

Páris e Príamo são duas personagens que, analisadas em conjunto, representam a dualidade, na medida em que a infância e a adolescência de Páris completam o ciclo de vida de Príamo, e Príamo completa o de Páris, visto que o primeiro nunca chega à idade madura e o segundo surge já adulto. A ideia de ciclo e a da sua ligação com o ciclo de vida de Páris é explicitamente afirmada por Príamo quando este declara que «So was I once a baby» (Acto I, cena i). Este facto tem uma importância central na ópera, pois é um elemento tão importante para a visão tippetiana do trágico como as categorias que experimentámos no nosso estudo. Esta afirmação é confirmada pela correspondência entre a música que diz o nascimento de Páris e a que diz a morte de Príamo. Conclui-se que o tempo representado é circular e não progressivo, como já afirmámos. Partilham estes a mesmidade do canto de amor e morte, i.é, a morte surge como integração do que antes era dualidade e ideia. As silhuetas trágicas iluminam-se sob o buril da escuta, da

de Wagner, esse sim, influência confirmada em Tippet (v., entre outros, I. Kemp, *Tippett: the Composer and the Music*, p.67).

³⁹¹ Recuperamos novamente a etimologia: força que aproxima os corpos; acto de puxar para si. Referimos aqui identidade como aquilo com que o homem ‘escolhe’ identificar-se, não estamos, poi, a afirmar que Helena e Páris são iguais, na consciência de que ninguém pode ser a experiência de outra pessoa.

³⁹² «A denegação dos sentidos é a fonte de toda a insanidade, malignidade e doença na vida humana.» (cf. Feuerbach, *Contra o Dualismo de Corpo e Alma, de Carne e Espírito*, [144], Feuerbach, *Filosofia da Sensibilidade: Escritos 1839-1846*, trad. Adriana Veríssimo Serrão, CFUL, 2005, p.201).

³⁹³ Usamos a palavra, porque a ópera, evidentemente, começa com esta denominação, mas, relacionando-a com a matéria épica e trágica, usamo-la para exprimir o palco de experimentação para a vida que é o durante do épico, antecedendo, a conclusão preparatória do *ludus* trágico.

espera e do esquecimento de que também é feita a ἀλήθεια, resolvendo-se o confronto em prazer. O choro de Páris, o melisma de Helena e Páris e a morte de Príamo são paralelos exactos, representativos de ritos de passagem, em que a fronteira entre símile e metáfora é um tanto indistinta³⁹⁴, estando o último rito contido no primeiro o que também se encontra dito explicitamente no início da ópera (acto I, cena i), pelo intérprete de sonhos. De tradição órfica, a resposta é dada com a simplicidade geral que a envolve numa aura misteriosa, excitando o desejo de conhecimento em Príamo, percebendo-se aqui um decalque de *Rei Édipo* que, também dedica excessiva confiança na sua parte racional, o que acaba por o destruir³⁹⁵. Os três rituais representam momentos de êxtase que escapam ao controlo e são expressão de forças primárias³⁹⁶. Musicalmente, esta dualidade diz-se por temas e tons. Assim, o tema de Páris oscila ritmicamente, relembrando os sons escutados inicialmente, enquanto o seu melisma com Helena reinvoca as tonalidades marcantes que caracterizam o prelúdio. Contudo, a linha de Páris é mais ambígua do que a de Helena, até ao momento em que chamam um pelo outro. Aqui, Tippett comunica a tensão entre as condições externas e as condições internas representadas pela figura de Helena, i.é, Helena serve para construir o conflito político e simultaneamente o seu poder pessoal, comunicado pela beleza e pelo desejo, criando um espraçamento da linha vocal de Páris até à sua incorporação no centro da nota cantada por Helena, a que se vêm juntar breves, mas enfáticas, interjeições provindas de instrumentos de sopro, apresentando-se a ideia de φύσις como indicativa da associação entre amor carnal, poder e morte, como indicam o texto e as três notas breves e uma longa, as mesmas que voltamos a encontrar na morte de Príamo, tornando-se evidente que todas são forças que escapam à ordem social e ultrapassam o controlo do indivíduo, actuando, simultaneamente de uma forma externa e interna³⁹⁷.

A experiência desta dualidade decorre no plano dicotómico entre duas concepções de tempo reveladoras de um fascínio pelo dualismo³⁹⁸, *scilicet*, tempo linear e tempo cíclico.

3 Experiência de tempo e de eternidade

3.1 Considerações gerais

Neste capítulo abordaremos a experiência de tempo e de eternidade no pensamento de Tippett³⁹⁹, conforme expresso em *King Priam*. Para este efeito, uma brevíssima incursão no pensamento de Santo Agostinho é necessária, dada a influência

³⁹⁴ Cf. Kemp, *The Composer and His Music*, p.365.

³⁹⁵ Cf., entre outros, R. Harrison, "King Priam and the Iliad", in *op.cit.*, p. 222.

³⁹⁶ Cf. Ewan, *Opera from the Greek*, p.141; Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, p.81.

³⁹⁷ Cf. Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, pp.80-81

³⁹⁸ Cf. Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, pp.101; M. Tippett, "Too Many Choices", in M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, pp. 294-306.

³⁹⁹ O compositor disserta sobre a concepção do tempo em "Too Many Choices", in M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, pp. 294-306.

que o autor exerceu sobre o compositor, conforme se compreende pelas suas próprias palavras. Escreve Tippett o seguinte:

«In the Confessions [St Augustine's autobiographical work], Augustine describes the vision of eternity as completely silent and wordless. A composer sympathetic to Augustine's preoccupation with the nature of time, wishing to describe this silent wordless experience through the sound of singing and instrumental playing, might use some of the techniques [already] discussed [glossolalia, una voce, and jubilus] – as indeed I did during the period composing the piece»⁴⁰⁰.

O texto citado refere-se não à composição de *King Priam*, mas à obra que se lhe seguiu, *The Vision of Saint Augustine*. Assim, o que poderá parecer despropositado e anacrónico, por derivarmos o nosso pensamento de uma obra que não só não é a que nos motiva o presente discurso, mas que também lhe é posterior, justifica-se por ser ela própria uma resolução objectivada e sublimada⁴⁰¹ das ideias seminais enunciadas na ópera que a precede. Com efeito, da expressão de tempo e de eternidade em *King Priam* apreendem-se matizes encontradas nas *Confissões*, como são exemplo o exercício sobre a afirmação do bispo de Hipona, de acordo com a qual o tempo *tendit non esse*⁴⁰², tal como a *arcana praesensio futurorum*⁴⁰³, ou, ainda, em concordância com Isaías⁴⁰⁴, o Verbo como eternidade. Estas são questões que teremos presentes ao analisar o texto do *libretto*, começando por recordar, com Kemp⁴⁰⁵, que os diálogos são a estrutura da acção, enquanto os solilóquios, ao segurarem o tempo, ocasionam uma suspensão, que podemos entender como experiência de eternidade, devido ao facto de aí se problematizarem questões a que não se podem atribuir marcas temporais, por serem expressão da plenitude simultânea da vida, elas são a vida em forma de inquirição e são trágicas, precisamente, porque o homem se dá conta delas, problematiza e deseja transcendê-las, mas não as pode compreender nem ultrapassá-las.

3.2 - Ópera e Tempo

Encontram-se no *libretto* questões relativas ao tempo, sempre perspectivado a partir da experiência humana, pois, *the point of intersection of the timeless with timeless, is an occupation of the saint*, questão a ser pensada em *The Vision of Saint Augustine*. O ciclo de vida, iniciado pelo nascimento de Páris («Thus shall a story begin.

⁴⁰⁰ Para um comentário exaustivo a este trabalho, veja-se, D. Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, particularmente o capítulo intitulado "Metaphysics in a Cold Climate: The Vision of Saint Augustine". Cf. Também Schuttenhelm, *op.cit.*, p.105 e R. Pollard, D. Clarke, "Tippett's King Priam and the 'Tragic Vision'", in D. Clarke (ed.), *Tippett on music*, p.105.

⁴⁰¹ Cf. D. Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, cap. 4; I. Kemp, *Tippett: The Composer and his Music*, particularmente, pp. 386-401.

⁴⁰² Cf., *Confissões*, XI, xiv, 17 (Tende para o não-existir).

⁴⁰³ Cf. *Confissões*, XI, xviii, 24 (misterioso pressentimento do futuro).

⁴⁰⁴ 40,8. Justifica-se a citação, pois Tippett reflectia frequentemente sobre a lição bíblica. (cf. M. Tippett, *Moving into Aquarius*, *passim*).

⁴⁰⁵ Cf. I. Kemp, *Tippett: The Composer and his Music*, p. 363.

A child is born without a choice», Acto I, Primeiro Interlúdio) constitui a base para o deslizar temporal⁴⁰⁶, particularmente visível na construção encadeada de *King Priam*. A medida humana continua a constituir referência para o tempo, desta vez, na sua relação com a expectativa⁴⁰⁷: «How could a young man know enough to dare to make such a choice?» Impõe-se novamente a medida temporal, como única forma de conhecer a história do ciclo de vida humano («Time alone will tell. We shall judge from the story») onde o tempo acompanha a vida, fluindo em *arpeggios* de piano⁴⁰⁸, que se esgotam na impotência humana («Scene will change into scene before you; time rolling with each scene away»). O tempo corre também inexorável («Ah, life is a bitter charade, Without and within a complex knot, that never unties»), mas não indiferente aos destinos individuais, pois a acção pretérita fecunda a futura: «If it was a crime, those years ago, to crush the natural life, the father's love, because one is a king? [...] Where are the shadows from the past who haunt my dreams»; «Phantoms! Phantoms from that fatal hour. Is not the present harsh enough, that you should come to mock me from the past?» (Acto III, cena ii). Porém, o tempo é indiferente à existência colectiva, à humanidade, aqui representada numa linha dialéctica⁴⁰⁹ de curta duração, por um coro constituído por servas («[...] Yet who are we? Not the names that figure in the drama. Un-named. Slaves [...] To whom [...] fate [...] is but a change of masters [...], Acto III, Primeiro Interlúdio). Verifica-se, no entanto, a possibilidade de a cortina temporal ser ruidosamente rasgada pelo homem («Though sometimes cut with a rending sound», Acto I, Primeiro Interlúdio), assim como se encontram vislumbres de eternidade, onde os três tempos que regem a existência humana são um só. Assim, a passagem da linha da temporalidade contínua para os momentos de perene suspensão⁴¹⁰, sempre estáticos e impiedosos, é marcada por um acorde dissonante, recordado no Acto III, antes da morte de Príamo.

Continua o texto: «Think on the present, then» (Acto I, Primeiro Interlúdio). O que é, então o presente, pois, ao ser tornado palavra, logo devém passado? De que serve, pois agir a pensar no tempo? Não foi o pensamento presente⁴¹¹ e a pensar nesse presente com vista ao futuro, que, no passado, gerou o futuro, agora presente? Compreende-se como o texto comunica a necessidade de ponderação e de aceitação de impotência perante o devir, na compreensão de que o homem não comanda o seu destino, o que é claramente afirmado no texto, onde se lê «[that men are] never, never, never Masters in the house», Acto III, cena ii). Neste ponto, tempo e livre arbítrio convergem, na resposta da Ama, ao julgamento de Príamo («Measure him time with mercy», Acto III, Segundo

⁴⁰⁶ Cf. *Confissões*, XI, xi,13; xxi, 27.

⁴⁰⁷ Pensar o tempo depende inevitavelmente da experiência humana. Este é um dos dois níveis da abordagem ao tempo proposta por Tippett (cf. M. Ewan, *Opera from the Classics: Studies in the Poetics of Appropriation*, , Ashgate, 2007, p.145).

⁴⁰⁸ Cf. M. Ewan, *op.cit.* p.145.

⁴⁰⁹ A expressão pretence a E. Walter White (cf. *Tippett and His Operas*, p. 89). Compreendemos a utilização do termo «dialéctica» neste contexto como uma metáfora para a interrogação formulada pelo coro e que consiste na oposição de situações opostas de a elação daí extraída, i.é, a condição humana de um ponto de vista global divide-se em dois grupos, os escravos e os que os dominam.

⁴¹⁰ A eternidade, enquanto momento de suspensão temporal remete para momentos reflexivos. Neste espaço apenas nos referiremos ao tempo da experiência humana e à sua comunicação na música, comentando a eternidade de uma forma geral e enquanto segundo rosto daquele.

⁴¹¹ Referimo-nos ao primeiro arbítrio de Príamo.

Interlúdio), contribuindo ainda para este aspecto a indicação cénica do Segundo Interlúdio, momento puramente instrumental, que, à semelhança de um coro trágico, confirma ao que acabou de se passar, equacionando o conflito mediante afirmações dissonantes, que se verificam entre as notas provenientes dos instrumentos de sopro e as suaves respostas dadas pela instrumentação de cordas⁴¹². Esta composição prepara a intensa cena de humanidade no interior da tenda de Aquiles. Diz o texto o seguinte: «The time is measured by an instrumental interlude. The figures of Priam and the Chorus fade away, and only darkness is left, and moving shadows. When enough time is measured by the music, a point of light grows on the stage. It is...» (Didascália, Acto III).

Antes da última cena do terceiro acto, acontecida entre Príamo e Helena, o verso dito por Hermes («he already breathes an air from another planet») é uma citação de Georg Stefan⁴¹³, anteriormente usada por Schoenberg, que se refere ao momento de compreensão plena, de acordo com um poema de Blake⁴¹⁴. A intenção de Tippett consistiu em comunicar a experiência de eternidade, aqui compreendida como epítome de sabedoria, próprio de quem entende que o que ficou no passado vai deixar marcas no futuro e que no presente se encontra isolado, precisamente devido ao seu entendimento profundo, mas afectivo, da condição humana. O facto de ser o deus Hermes a proferir aquela afirmação reflecte a intenção do compositor em salientar a cisão com o mundo, com o qual, de uma certa forma, Príamo ainda se encontrava ligado nos seus monólogos. Estes, juntamente com os de Páris e com a única questão colocada por Helena, a súplica de todas aquelas, representam a razão discursiva. O que se apreende da eternidade em *King Priam*? Parecem as palavras daquele que foi rei de Tróia confirmar a elação de Blanc⁴¹⁵ a propósito das concepções escatológicas do Além. Considera a autora a Eternidade «como um acabamento futuro do tempo [...] uma espécie de miragem, de projecção transcendental de uma infinitude implícita à consciência finita, resultante do enraizamento do seu ser profundo numa Presença eterna e indestrutível – toda ela amor, paz e compreensão – que nos ampara e guia nesta vida, se a escutarmos, e nos acolhe, quando a deixamos, após a experiência purificadora da morte.» Porém, será o terceiro Interlúdio, marcado pela ária do deus dos pés alados («O divine music O stream of sound, In which the states of soul Flow, surfacing and drowning, While we sit watching from the bank The mirrored world within, for ‘Mirror upon mirror mirrored is all the show’») que entrega a esperança de continuar a ser de uma forma mais amorosa e compreensiva, possibilitada por um percurso de profundo pensamento acerca das experiências vividas. Esse caminho tornou Príamo sábio devido à sua atitude inquiridora, que o levou a confrontar-se com os factos directamente e ver a

⁴¹² Cf. M. Bowen, "Michael Tippett's *King Priam*: Genesis, Achievement and Interpretation", 2003.

⁴¹³ George Stefan: «Ich fühle luft von anderen planeten».

⁴¹⁴ Referimo-nos aos primeiros versos de *Auguries of Innocence*:

«To see the world in a grain of sand,
And Heaven in a wild flower,
Hold infinity in the palm of your hand,
And Eternity in an hour»

⁴¹⁵ Cf. Mafalda Blanc, *Metafísica do Tempo*, Lisboa, Piaget, p. 226.

existência humana como um jogo de máscaras que somente caem mediante a perda e o esquecimento, rosto oculto de um tempo, ora ocultado, ora revelado⁴¹⁶.

Em termos musicais, Gloag⁴¹⁷ define este momento como dramático e indubitavelmente intenso, envolto pela parede sonora que a orquestra - unida aos sonemas emanantes de uma presença coral ausente - liberta, preparando o caminho, desidério de Hermes («Mirror upon mirror mirrored is all the show») para a experiência de sabedoria de Príamo, cujo fim é musicalmente dito por um espraio de sons quietos e fragmentários, resistentes ao instante teleológico⁴¹⁸, em representação inequívoca de uma linguagem politonal⁴¹⁹. A quietude aponta para a resignação e fim não resolvido que a literatura tippetiana lhe encontra, e que Ewan⁴²⁰ considerou infiel à herança grega, «because he presents a vision of fate as predetermined on a timeless plane and, therefore, inexorable. This is a bleak Cold War, almost beckettian viewpoint, opposed to the concept of the tragic in the *Iliad* and Athenian tragedy». Contudo, se é certo que *King Priam* não podia ser nem criação de Homero nem dos tratediografos gregos, também é certo que com estes partilha a estrutura profunda, i.é, a matéria universal à condição humana, sendo, neste sentido, uma obra tradicional. No que diz respeito ao posicionamento do homem no universo, Príamo está longe de Homero, mas não se encontra assim tão afastado do modelo ático, tendo em comum com este a noção de que no universo há algo que o ultrapassa, embora de uma forma a que a passagem dos tempos deu mais profundidade. Que o homem não está sozinho no universo é um facto; que, de alguma forma, os deuses lhe comandam a existência também é um facto, mas *King Priam* vai mais além, ao admitir, simultaneamente, a acção patriarcal da divindade sobre o homem e um caminho de autonomia, na medida em que pode

⁴¹⁶ Cf. M. Hulin, *La Face Cachée du temps: L'Imaginaire de l'Au-delà*, Paris: Fayard, 1985, cit. por Mafalda Blanc, *Metafísica do Tempo*, Lisboa, Piaget, p.226; v. tb. M. Tippett, *Moving into Aquarius*, também cit. por E. W. White, p. 36.

⁴¹⁷ K. Gloag "Tippett's Operatic World", in Gloag and Jones (eds.), *The Cambridge Companion to Michael Tippett*, p.241.

⁴¹⁸ A bibliografia trabalha com este termo, mas, considerando a preocupação ética de Tippett e o nosso entendimento do pensamento expresso em *King Priam*, optámos pelo conceito αἰτιολογία.

⁴¹⁹ Cf. K. Gloag, "Tippett's Operatic World", in Gloag and Jones (eds.), *The Cambridge Companion to Michael Tippett*, p.242. O autor usa o termo «postonal».

⁴²⁰ Cf. *Opera from the Greek [...]*, pp.150-151. Discordamos da utilização do termo 'resignação' (*resignation*), pois consideramos que este expressa, de facto, um desprendimento, mas, contrariamente à 'aceitação', que preferimos, não integra a noção de receber em si a matéria que, no seu interior, compreende com afecto, profunda e claramente e, nessa inteligência sensível, relaciona-se com aquela de uma forma não egocentrada. Dito de outra forma, a aceitação, como a entendemos, consiste na libertação do hábito de aparente conforto de se (de)morar na ilusão de transcender a sua condição humana. Com efeito, ao aceitar, o homem não abdica apenas pacificamente, como a palavra resignar parece indicar, antes, recebe generosamente em si, cortando as amarras que o impedem de apreender plenamente a vida e a morte como binómio onde o homem se vai resolvendo. 'Aceitar', diferentemente de 'resignar', é a liberdade no estado mais puro que a existência humana permite alcançar. Firmado no solo da experiência vivida, o homem que aceita aprendeu a conhecer-se e a resolver-se, tendo, assim, achado o seu sentido de vida. Nesta compreensão, encontra um olhar mais livre e humano sobre o outro, igualmente constrangido por forças que o dominam e ultrapassam, da mesma forma que também é esmagado por imperativos antagónicos que o deixam pesado de culpa, frágil sob a gravidade de um destino que tenta construir tão autonomamente quanto possível, mas que aparenta simultaneamente traí-lo e atraí-lo. Também por esta razão, o homem que aceita compreende profundamente a efemeridade da vida humana e a sua condição de títiro de seda que o faz achar-se na vida numa posição mais ou menos favorável, podendo, em qualquer dos casos, facilmente, demasiado facilmente, resvalar para o abismo. Aceitar é, pois, receber e compreender a vida com amor, que é a maior parte do tempo lugar de sofrimento, onde os homens se encontram iguais, e, assim, podem transcender a sua condição. Em suma, é um caminho informado de regresso a si na compreensão afectiva da diferença, também de compreensão, entre os homens e da impotência que envolve todos inexoravelmente.

escolher continuar ou não num dado trilho. O homem de Tippett caracteriza-se, portanto, pela atitude responsável, que compreende ser necessária. Se o destino de Príamo se encontra predeterminado *ab initio*, o mesmo acontece com o herói trágico cantado pelos aedos. Desde o início da ópera sabemos que Príamo morre, até mesmo pelo título, onde encontramos uma proximidade com a tragédia ática. Na verdade, uma tragédia intitulada *King Priam* ou *Rei Édipo* transmite um tom de seriedade que faz pensar num percurso de aprendizagem. Continuando o comentário da afirmação de Ewan e exemplificando com a ária de Hermes, esta infiltra-se no ambiente de morte e de destruição com um sussurro de esperança que comporta, vimo-lo, traços de cepticismo. Ao invés, se encontramos esperança em Beckett, e pensamos em *En Attendant Godot*, será porque temos a percepção de que ali há um sentir e este é uma promessa de acção, ausente do seu discurso, desprovido da clareza e compreensão com que os caracteres de *King Priam* expõem os seus conflitos. De forma semelhante, em *L'Innomable*, as palavras «il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer», revelam tormentos de alma que conhecemos de Príamo, mas não demonstram a compreensão lúcida de Príamo na sua problematização, nem a serenidade de quem fez as pazes consigo e com o mundo. Não há, portanto, razão para identificar *King Priam* com Beckett nem para afirmar a sua infidelidade ao modelo ático. Quanto ao primeiro, já expusémos as nossas razões; quanto ao segundo, gostaríamos de sublinhar que entendemos por infidelidade a ausência de promessa solene da sua palavra, portanto uma ausência de verdade, rectidão e sinceridade. Ora, em *King Priam*, à semelhança da tragédia grega, passa-se precisamente o contrário e por este motivo entendemos não ser possível falar de infidelidade, apesar de concordarmos que *King Priam* não podia ser obra de um aedo grego, mas essa não foi nunca a intenção do compositor. Este encontrava-se empenhado em recriar a atitude grega e, neste sentido, afirmamos que foi fiel à tradição. O comentário que Meirion Bowen⁴²¹ escreve acerca da música final de *King Priam* também vem ao encontro de uma leitura tradicional. O editor de Tippett escreve: «[the] final throwaway gestures, some intended simply to detach the listener's mind from the music and send him into the street». Nestas palavras, encontramos o húmus que Tippett partilha não só com Beckett, mas com Brecht ou qualquer outro autor que escreva seriamente acerca da condição humana, usando a económica mas firme retórica que semeia o desejo de uma atitude peripatética na vida.

Clarke e Pollard⁴²² comentam o mesmo momento em diálogo com referências encontradas anteriormente, como um convite «to internalise the mysteriousness of the preceding 'timeless' materials, and to register that the tragic vision involves a profound assimilation of negative experience.» Porém, os autores afirmam que as figuras musicais, consideradas individualmente, não proporcionam o prazer aristotélico, apesar de as reconhecerem como material preparatório para tal efeito. Entendem ainda os musicólogos que, em conformidade com Goldmann, a audiência não participa directamente da visão trágica do protagonista, contudo, concordam que o fim de *King*

⁴²¹ Cf. M. Bowen, *Michael Tippett's King Priam: Genesis, Achievement and Interpretation*, 2003.

⁴²² Cf. D. Clarke e R. Pollard, "Tippett's *King Priam* and 'The Tragic Vision'", in D. Clarke (ed.), *Tippett Studies*, p.184.

Priam apresenta «its own moment of transcendence through the dramaturgical portrayal of tragic man wresting something universal and timeless from the cataclysmic forces of a world and fate indifferent to humanity». Conclui-se, assim, que o destino é indiferente à humanidade, particularmente se tivermos em conta que a medição do tempo resulta da experiência humana⁴²³ para dominar a sua vida. É este o *uade mecum* legado por Tippet: a tragédia e o ciclo de vida são interdependentes.

Durante o nosso estudo preocupámo-nos em pensar sensivelmente a matéria de *King Priam*. Nesta conformidade, a expressão da temporalidade e da eternidade é ainda apreendida na ópera por um tempo considerado *faculdade de sensação*⁴²⁴, na medida em que este é perceptível a partir da experiência sensorial humana.

Conhecida a paternidade de Eliot⁴²⁵ relativamente ao pensamento de Tippet, importa consultar da matéria de *Four Quartets*. Escreve o poeta mentor o seguinte:

«Men's curiosity searches past and future
And clings to that dimension. But to apprehend
The point of intersection of the timeless
With time, is an occupation for the saint –
No occupation either, but something given
And taken, in a lifetime's death in love,
Ardour and selflessness and self-surrender».

Sendo a música frequentemente considerada como uma das artes que mais bem transmite a noção de temporalidade, consideraremos os aspectos musicais de *King*

⁴²³ Esclarece Mafalda Blanc, informada por Piaget, que «[...] na criança a representação objectiva do tempo [é tardia], resultando de uma progressiva maturação das funções psicomotoras e intelectuais, associadas à aprendizagem da linguagem e ao diálogo, veículos transmissores das determinações temporais que organizam a vida em sociedade e que vão permitir a sua inserção no mundo dos adultos. Tudo se passa, na verdade, como se a educação infantil [...] repetisse o esforço da humanidade para sair do quadro restrito de um tempo intuído e agido, de carácter repetitivo e cíclico, para um tempo construído, emancipado e histórico, capaz de regimentar a vida das sociedades e civilizações.» (*Metafísica do Tempo*, p.121). Com efeito, idêntica preocupação encontra-se formulada por Santo Agostinho: *quaero, pater, non affirmo [...] quisnam est, qui dicat mihi non tria tempora, sicut pueri didicimus puerosque docuimus, praeteritum, praesens et futurum, sed tantum praesens, quoniam illa duo non sunt? An et ipsa sunt, sed aliquo procedit occulto, cum ex futuro fit praesens, et in aliquod recedit occultum, cum ex praesenti fit praeteritum?* («Pergunto, ó Pai, não afirmo [...] Quem há que possa dizer-me que não há três tempos, como aprendemos quando éramos crianças, e como ensinamos às crianças, mas apenas o presente, já que os outros dois não existem? Ou será que também existem, mas o presente procede de alguma coisa oculta, quando de futuro se torna presente, e o passado se afasta para alguma coisa oculta, quando de presente se torna passado?» *Confissões*, XI, xvii, 22). Na verdade, a elação que Santo Agostinho apresenta no capítulo xx do livro citado, espelha a matéria encontrada em *King Priam*. Assim, conclui o teólogo, «é impróprio dizer que há três tempos: passado, presente e futuro. Talvez fosse mais correcto dizer: há três tempos: o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro. E essas três espécies de tempos existem na nossa mente, e não as vejo noutra parte. O presente do passado é a memória; o presente do presente é a percepção directa; o presente do futuro é a esperança.» Ora, se não é lícito afirmar que as últimas palavras de Príamo falam de esperança, compreendemos a interferência temporal como memória, tornando presente o que a língua denomina passado (Referimo-nos particularmente a três momentos, *scilicet*, o reencontro de Príamo e de Páris, o desejo de morte daquele, e, finalmente, o diálogo entre Príamo e Aquiles sobre o dominó de mortes).

⁴²⁴ Cf. Wagner, R. *A Obra de Arte do Futuro*, trad. José M. Justo, Lisboa, Antígona, 2003, nota 17, p.267.

⁴²⁵ Cf., entre outros, Tippet, *Those Twentieth-Century Blues*, p.188.

Priam que mais significativamente encontram a nossa intenção. Procuraremos a sensibilidade na acção, com especial interesse no lugar onde o humano e a música coincidem numa particular noção de tempo⁴²⁶. Esta enraíza-se na consciência da potencial destruição da humanidade, demitida da sua parte espiritual devido ao excesso de adição tecnológica que desencadeia no homem artístico o desejo de celebrar o presente e que se expressa mediante a abolição temporal⁴²⁷ do mundo imaginativo, que Tippett define da seguinte maneira:

«There is a sense of Time as unique, from Genesis to World's End.
And there is a sense of time as repetitive, or circular – the myth
of the Eternal Return. I am uncertain how objective is my feeling
that the movement of these two ideas, one against the other, is
another aspect of the new world picture».⁴²⁸

Já vimos que o processo para o trágico culmina na claridade e na aceitação. Veremos agora de que forma o exercício temporal de Tippett ganha concretude no despedimento da vida empírica, mediante a transfiguração da tortura de Príamo em coroa de eterna vitória, sendo esta uma outra forma de olhar a compreensão trágica. Mas, de que forma estão estas observações representadas na composição musical? Tippett, informa Kemp⁴²⁹, «uses [the superposition of ostinati⁴³⁰] in order to create a sense of timelessness», sentido já desafiado pela descontinuidade musical que caracteriza o som de *king Priam*, assim como é corroborado pelo seu inconclusivo fim⁴³¹, onde o xilofone e a celesta se unem para formar um caleidoscópio⁴³² «[which is] sharp, glittering and somewhat defiant in tone seeming to make the point that the magic can no

⁴²⁶ Deste aspecto tem-se uma apreensão mais clara, se considerarmos a imperfeição dos fins tippetianos. Usamos a palavra “imperfeição” no seu sentido etimológico de algo não acabado. Para os finais imperfeitos das obras de Tippett v. I. Kemp, *Tippett: The Music and the Composer*, particularmente, capítulo 4. Neste trabalho ocupar-nos-emos apenas do fim de *King Priam*.

⁴²⁷ Cf. M. Ewan, *Opera from the Greek [...]*, particularmente pp.145-147; I. Kemp, *Tippett: the Composer and his Music*, p.

⁴²⁸ Cf. M. Tippett, "Too Many Choices", in M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, p. 304-5; tb. cit. por I. Kemp, *Tippett: The Music and the Composer*, p. 330.

⁴²⁹ Cf. *Tippett: The Music and the Composer*, p. 341.

⁴³⁰ Trata-se de um motivo (ideia musical ou imagem), ou frase (agrupamento de notas musicais consecutivas) musical permanentemente igual a si próprio e que assim se repete, geralmente, mas não exclusivamente, as vezes que forem consideradas necessárias.

⁴³¹ Este é preparatório da objectivação metafísica encontrada mais tarde em *The Vision of saint Augustine* (cf., entre outros, I. Kemp, *Tippett: The Music and the Composer*, p.341; D. Clarke, *The Music and the Thought of Michael Tippett: Modern Times and metaphysics*, particularmente, cap. 4; S. Robinson (ed.), *Michael Tippett: Music and Literature*, Introd., particularmente pp.2, 7, 9; M. Tippett, "The Vision of Saint Augustine", in M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, pp. 228-236. Em T. Schuttenhelm, "Between Image and Imagination: Tippett's Creative Process", in K. Gloag and N. Jones, *The Cambridge Companion to Michael Tippett*, pp.103-118, lê-se o seguinte na p.110: «Two of the most compelling images derived from literature but transformed into 'pure' music are found in *The Vision of Saint Augustine* [... where] Tippett needed to depict the instrumental music the angels played, but 'the harps, trumpets, tubas, and cymbals... are not those of a modern orchestra'. And thus the timbres created to represent this music – 'an imperfect echo of the angelic music (in eternity)' were metaphorical: 'much of the extended instrumental coda to the second part of the work was suggested by the persistence of the athletic metaphor in Augustine running to get away from time, running away from things as they are, running towards things as they will be'».

⁴³² Cf. D. Clarke e R. Pollard, "Tippett's *King Priam* and 'The Tragic vision'", in D. Clarke (ed.), *Tippett Studies*, p.177.

longer steal in bewitchingly but must be set apart and protected by a curtain of fire »⁴³³. Clarke e Pollard⁴³⁴ interpretam esta associação instrumental da seguinte maneira: «[a] mercurial, and conceivably ironic dancing ostinati», convergindo, assim, com a barreira notada por Kemp, levando-a mais longe ao lerem-na como «a disturbing ludic element to the already equivocal content of Priam's words».⁴³⁵ Com efeito, reflectindo sobre as palavras de Whittall⁴³⁶, o inicialmente predestinado fim do rei Príamo, agora implícito nas suas palavras, encontra concretude quando o ligarmos ao que Clarke define como «the uncanny sound of an ensemble of low wind instruments [which] aligns Priam with the visionary figure of the Old Man who prophesies his death»⁴³⁷. Clarke e Pollard, citando Goldmann, comentam a última cena de *King Priam*, escrevendo o seguinte: «its significance would not be to indicate a divine presence, but precisely the opposite: an assertion of a 'set of values which transcend the individual' made despite of God who remains hidden». Uma interpretação orientada pela leitura de *Le Dieu Caché* não poderia evidentemente *entender* o fim da ópera de outra forma, pois, ao considerar Deus separado do homem, aquele teria, consequentemente, de permanecer escondido, pois, a partir das premissas afirmadas, não poderia concluir a coincidência de Deus com o homem no interior deste. Precisamente devido a esta coincidência e seguindo a visão trágica de Goldmann, não seria válido interpretar Príamo como um herói trágico, precisamente devido à sua abertura ao divino. Prosseguindo a nossa demanda de delineação de silhuetas trágicas, procuraremos compreender de que maneira estas ganham relevo ultrapassando tempo e morte, o que Tippett acreditava mediante a música⁴³⁸. Mas não sem um preceito aprendido na tradição⁴³⁹, por exemplo, do teatro grego, do teatro do Renascimento e de algum teatro moderno, pois o compositor encontra aí um sopro hierático, ritualmente animado por instrumentos como o tambor, a flauta e a cítara, conforme ao seu pensamento preparado pela leitura de Yeats⁴⁴⁰.

Para Tippett, a própria palavra «música»⁴⁴¹ incorpora propriedades medicinais, pensamento fundado no entendimento de Blake⁴⁴² e no de Yeats⁴⁴³, o que por si só é

⁴³³ Cf. I. Kemp, *Tippett: The Music and the Composer*, p. 343.

⁴³⁴ Cf. D. Clarke e R. Pollard, "Tippett's *King Priam* and 'The Tragic vision'", D. Clarke (ed.), *Tippett Studies*, p.184.

⁴³⁵ Cf. R. Pollard, D. Clarke, "Tippett's *King Priam* and 'The Tragic vision'", in D. Clarke (ed.), *Tippett Studies*, p.184. Os autores referem-se às seguintes palavras: «I see mirrors myriad upon myriad moving the dark forms of creation».

⁴³⁶ Cf. *The Music of Britten and Tippett*, p.187.

⁴³⁷ Cf. R. Pollard, D. Clarke, "Tippett's *King Priam* and 'the Tragic Vision'", in D. Clarke (ed.), *Tippett Studies*, p.184., p.175.

⁴³⁸ Para um entendimento concreto do enlaçar entre pensamento e música em Tippett, v. especialmente D. Clarke, "Tippett in and Out of Those Twentieth-Century Blues", cit. por E. Venn, "Idealism and ideology in Tippett's Writings", in S. Robinson (ed.), *Michael Tippett: Music and Literature*, pp.35-59.

⁴³⁹ Cf. M. Tippett, "Drum, Flute and Zither", in *Moving into Aquarius*, p.68.

⁴⁴⁰ Cf. B.W. Yeats, *The Death of Cuchulain*. M. Tippett, "Drum, Flute and Zither", in *Moving into Aquarius*, pp. 68-69.

⁴⁴¹ Por si nada quer dizer, pois trata-se de uma «arte puramente espiritual e subjectiva» (Cf. T.B. Fernando Lopes Graça, *Dicionário de Música (Ilustrado)*, Lisboa, Cosmos, 1958).

⁴⁴² Cf. *Songs of Innocence and of Experience*. (Cf. S. Robinson(ed.), *Michael Tippett: Music and Literature*, Introd., particularmente p. 8; M. Tippett, "The Relation of Autobiographical Experience", in S. Robinson (ed.), *Michael Tippett: Music and Literature*, p. 23).

⁴⁴³ *Lullaby* e Ariel's Song de *The tempest* (Cf. S. Robinson (ed.), *Michael Tippett: Music and Literature*, Introd., particularmente p. 8).

aspiração à transcendência⁴⁴⁴, não conseguida pelas palavras. A interpolação do deus mensageiro poderá ser entendida como uma aproximação ao eterno, àquilo que perdura, provavelmente não devido a um movimento do mundo para o homem, mas devido à compreensão profunda, global e afectiva que se deseja como formação do homem e que irradiará deste para o mundo e deste para o homem.

Parece-nos agora evidente que as palavras de Hermes, que acabámos de comentar, representam a necessidade de espiritualidade e as de Príamo representam a compreensão plena, que referimos várias vezes no nosso estudo. A intersecção de ambas, de acordo com o pensamento de Tippett, resultaria na dualidade equilibrada que o compositor denomina Homem Integral (*Whole Man*) e que seria o agente do novo humanismo idealizado por si. Conclui-se que a análise realista do mundo, ao incluir uma inteligência afectiva das relações humanas, permite a aceitação do próprio e do outro, sem que tal implique prescindir nem do desejo de ultrapassar a sua condição nem da conservação de uma atitude admirativa perante o cosmo. No primeiro caso, porque o homem que pergunta expressa inevitavelmente o desejo de algo mais e, no segundo caso, porque a pergunta é uma demanda e, vimo-lo, tal implica um sentido sagrado.

3.3 Ataraxia e Perdão

Arauto de morte, Hermes também é mensageiro da eternidade da música tocada no tempo dos homens («I come as messenger of death. For the story will soon end. A timeless music played in time», Acto III). Hermes significa, também, a morte e o esquecimento das correntes que impedem a vida. Sendo igualmente o deus da viagem, parece natural que se apresente neste momento atarácico.

Numa perspectiva temporal, se as palavras apontam para um sentido de intemporalidade, a moldura musical envolve-as em gestos musicais que ultrapassam a pulsação humana. Porém, a linha vocal ao proferir as palavras «renew our love», coincide com um ponto de chegada⁴⁴⁵. Compreende-se com Kemp⁴⁴⁶, que o deus seja o *coup de théâtre* para marcar a mudança para o aspecto visionário, escolha surpreendente, pois a segunda ópera de Tippett é um canto à existência humana. Esperar-se-ia que qualquer cena dedicada à compreensão plena não incluísse figuras olímpicas. Contudo, o compositor, apesar de não ter como objectivo expressar um pensamento teológico, não deixa de reconhecer a divindade. Elucida Kemp que «Hermes was an integral part of his scheme of things. He serves as a dramatic expedient to engineer some scene-changes – and he acts as spokesman for Tippett himself [...also

⁴⁴⁴ A noção de transcendência em Tippett, se bem que adornada pela filigrana de Eliot, funda-se no seu gosto pelas *Confissões* do bispo de Hipona, de onde decorara excertos em idade escolar (Cf. S. Robinson (ed.), *Michael Tippett: Music and Literature*, introd., particularmente, p.2).

⁴⁴⁵ Cf. Gloag, "Tippett's Operatic World", Gloag and Jones (eds.), *The Cambridge Companion to Michael Tippett*, Cambridge, University press, pp. 242-246.

⁴⁴⁶ Cf. I. Kemp, *Tippett: The Composer and His Operas*, p. 359.

because] Hermes delivers Tippett's credo on the therapeutic power of music to communicate the incommunicable»⁴⁴⁷.

Clarke e Pollard escrevem o seguinte acerca do hino do deus alado: «might [the Hymn to Music] have delivered the implicit promise of a glimpse of what Priam apprehends, its effect is instead that of a serene interlude, positioning us outside the tragic proceedings and thus placing a (perhaps necessary) distance between us and

⁴⁴⁷ Cf. I. Kemp, *Tippett: The Composer and His Operas*, p.359. As razões acerca da expressão e do significado da música são, tomadas na sua forma geral, excursivas ao nosso assunto. Porém, o credo de Tippett justifica um interlúdio na nossa reflexão, a fim de pensarmos o sentido contido nas duas ideias principais aí encontradas, *scilicet*, o efeito terapêutico da experiência sonora e a incapacidade que as línguas apresentam para comunicar essa qualquer coisa que é *ser humano*. Conta Leroux como Érik e Christine comunicavam *essencialmente e absolutamente* através da música (G. Leroux, *Le Phantôme de L'Opéra*). Não é raro ouvir dizer: «estou sem palavras», quando alguém pretende exprimir, usando uma língua falada, algo sentido visceralmente; Langer confirma este facto argumentando que quando as línguas não encontram palavras no seu dicionário, a música, a dança e a pintura enriquecem o vocabulário que diz a condição humana. Vejamos, então, com a brevidade do espaço disponível, o que poderá significar «comunicar o incommunicável». Constata Lévi-Strauss que «a música não tem palavras», porém, ensina Davies (S. Davies, *Musical Meaning and Expression*, pp.1-2); aí se encontra um discurso retórico, na medida em que nela se reconhece uma exposição, um desenvolvimento, uma recapitulação e, finalmente, uma esperável conclusão. Esta compreensão organizada não significa pregnância semântica, pois, apesar de parecer expressar emoções e experiências humanas, a música não é sensível. Neste sentido, escreve o autor o seguinte: «I do not believe at all music is expressive. Neither do I believe that expressiveness is always the most important feature of music that is expressive. Nevertheless, [...] Given that music is nonsentient, how could emotions be expressed in it? [...] Above all, it is music's expressive power that has proved to be philosophically intriguing [...] because it] raises [...] questions that have retained their interest not only because of their importance but also because of their undoubted difficulty [...]» (Cf. S. Davies, *Musical Meaning and Expression*, p. x). Se é possível traduzir uma língua para outra, ainda que sem a possibilidade de correspondência absoluta, isso deve-se ao facto de que todas possuem um vocabulário que diz uma experiência conhecida por todos. Ora, tal não acontece com a música, que é intraduzível, pois, «um som musical não comporta nenhum significado [...] Cada som é praticamente nulo, não tem sentido nem carácter próprios, [i.é.] os sons não são expressão da coisa, são a própria coisa». (Cf. Chabanon, *De la Musique*, cit. por C. Lévi-Strauss, "As Palavras e a Música", in C. Lévi-Strauss, *Olhar, Ouvir, Ler*, trad. Teresa Meneses, Lisboa, Asa, 1995, p.86). Compreende-se que o significado da música reside nas relações que os sentidos humanos constroem. Como se pensa que Rossini terá dito a Wagner, «tudo [na música] é convenção» (Cf. C.Lévi-Strauss, *Olhar, Ouvir, Ler*, p.80). Lévi-Strauss defende a necessidade de providenciar alguma orientação a quem escuta, por exemplo, mediante um título. Apesar da excessiva simplificação do assunto, a afirmação de Rossini é, no fundo, confirmada por Kivy (Cf. 1990a, 105-108 cit. por S. Davies, *Musical Meaning and Expression*, p. 340), que aceita, «that the listener's knowledge might be impossible for her to verbalize (because she is "not very good with words") the help required is not a training in music theory but "something like the midwifery Socrates thought he was giving to Meno's slave boy [...]». Mas a resposta que nos permite compreender melhor as palavras de Tippett, encontra-se no pensamento de Chabanon, de acordo com o qual a acção da música incide totalmente sobre os sentidos, de tal forma que mesmo no canto vocal encontra-se «um encanto anterior ao da expressão», sendo no espírito que se estabelecem analogias e relações, por mais insignificantes que possam ser. Contudo, e na continuidade do caminho para a compreensão profunda que temos vindo a defender neste estudo, «não é propriamente ao ouvido que se pinta, em música, aquilo que impressiona os olhos: é ao espírito que, colocado entre estes dois sentidos, compara e combina as suas sensações [i.é., se ao músico apraz evocar a aurora, representa] não o dia e a noite, mas somente o contraste e um contraste qualquer». (Cf. Michel-Paul-Guy de Chabanon cit. por C. Lévi-Strauss, *Olhar, Ouvir, Ler*, p.83). Importam, pois, para comunicar o incommunicável, as relações que só podem ser inteligíveis pelo espírito, mediante a forma como os sons se organizam entre si. Compreende-se, assim, a diferença entre ouvir e escutar, implicando esta o empenho do espírito. Tragédia e música são para o espírito como um responsório, na medida em que ambos são cantos de meditação aclarados na inteligência da escuta. Da mesma forma, se entendermos, com José Pedro Serra (*Pensar o Trágico*, p.74), a tragédia como «uma noção dinâmica», então esta partilha com a música o carácter orgânico, enquanto se olharmos a tragédia como «coisa nossa, como sangue da nossa alma» (José Pedro Serra, *Pensar o Trágico*, p.74) então, aquela encontra-se com a música na vida quotidiana, nos funerais e na guerra, para se confundirem na alegria de uma compreensão plena que é cantada com uma certa tristeza. A música coincide com a tragédia, pois, da mesma forma que ninguém se lembraria de rir ao ver Agave declarar, triunfante, que desmembrou o próprio filho, percebido por si como uma fera, também a música não admite o riso, nem mesmo na ópera-cômica, ensina Lévi-Strauss (*Olhar, Ouvir, Ler*, p.110). A ópera comunica o incommunicável, como entendia Tippett, possivelmente lembrado das palavras que Wagner emprestou a Gurnemanz, a propósito do teatro como «recinto mágico onde o tempo e o espaço se estreitam, [onde] a música é um prodígio suplementar que confere verosimilhança a todos os outros. (C. Lévi-Strauss, *Olhar, Ouvir, Ler*, p.107). Porém, se o libretista de Lulli ocasionou a afirmação de Quinault, de acordo com a qual «a Tragédia aprende[u] com a música», o mesmo se poderá afirmar em relação a *King Priam*, onde se verifica que Tippett «evitou as complicações e procurou "o maravilhoso nos temas e a simplicidade na maneira de os tratar» (Cf. Quinault cit. por C.Lévi-Strauss, *Olhar, Ouvir, Ler*, p.107).

Priam». Lemos também a relação dos musicólogos na continuidade da nossa argumentação em prol da compreensão trágica precisamente na distância que julgam inibidora do efeito, não resistindo, contudo, a reconhecer-lhe a necessidade. A apóstrofe à audiência lembra a técnica brechtiana, simultaneamente a racionalidade aristotélica que é também reveladora de compaixão. O discurso de Hermes representa também um acto de fé, no sentido agostiniano do termo, ou seja, só o homem poderá encontrar harmonia com o cosmo. Porém, no texto de Tippett tal só poderá acontecer⁴⁴⁸ mediante a música («O divine music, Melt our hearts, Renew our love», Acto III, cena iii), o que revela a influência do segundo termo do arquétipo de Tippett, i.é, o binómio Shakespeare-Beethoven⁴⁴⁹. O texto deixa claro o desejo de manter o enigma da existência humana («Do not imagine all the secrets of life can be known from a story», Acto III, Terceiro Interlúdio). São estas palavras que lembram as que a Ama proferiu após o Primeiro Interlúdio do Acto I: «There are things left out of our science. I had other apprehensions when the dream was read». Tal facto cria uma estrutura racional, porque assenta numa compreensão realista, e por essa razão é credível. O referido acto de fé, que consiste no desejo de manter a atitude admirativa do que ultrapassa o entendimento humano é, de acordo com Tippett, desprovido de intenções teológicas, mas, independentemente disso, revela a necessidade de o homem se *informar* espiritualmente. Pode concluir-se que é próprio da condição humana viver entre esse desejo e o seu contrário, mas quando tudo o resto desaparecer – por exemplo, as profecias, a palavra e a ciência -, a música, à semelhança da divindade, é o meio que desperta o amor, que tudo perdoa, tudo crê, tudo espera e tudo suporta, regenerando os corações dos homens⁴⁵⁰.

⁴⁴⁸ Não lugar do presente do futuro, nos termos pensados pelo filho de Mónica. (Cf. *Confissões*, XI, xx).

⁴⁴⁹ Referimo-nos, evidentemente, à Ode à Alegria da Nona Sinfonia: «O Freuden!, nicht diese Töne! Sondern laßt uns angenehmere anstimmen und freudenvollere! [...] Freude [...] Deine Zauben binden wieder, Was die Mode streng geteilt; Alle Menschen werden Brüder», notando, porém, como escreve E. Venn, que «Tippett's admiration for beethoven is not blinkered by optimism, for he recognizes that mankind can never realistically aspire to the utopian world conjured up in Beethoven's Ninth Symphonie [to which] Tippett's Third symphonie is effectively a critique [...]». O que Tippett procura transmitir na sua obra é, pois, o irreconciliável conflito entre as suas aspirações utópicas e a noção da realidade. (cf. E. Venn "Idealism and Ideology", S. Robinson (ed.), *Michael Tippett: Music and Literature*, p.50).

⁴⁵⁰ Estas palavras são inspiradas pela Primeira Epístola de São Paulo aos Coríntios, v.13, mas, *mutatis mutandis*, a ideia seminal é esquiliana. Pensamos especificamente, como comenta Alford, no dom da piedade sobreposto ao da tecnologia e ao da esperança, encontrado em *Prometeu* (cf. Alford, "Greek Tragedy and Civilization", p.271). Notamos, novamente, que se trata de uma leitura possível, pois, como já referimos, Tippett, na continuidade da lição jungiana, afasta-se de uma interpretação teológica e assenta o seu pensamento no entendimento do académico suíço, de acordo com o qual «God as an eternally flowing current of vital energy that endlessly changes shape just as easily as we can imagine him as an eternally unmoved, unchangeable essence. Our reason is sure only of one thing: that it manipulates images and ideas which are dependent on human imagination and its temporal and local conditions, and which have therefore changed innumerable times in the course of their long history». A transcendência que se encontra em *King Priam* explica-se mediante o pensamento de Jung, pois, continua o autor, «There is no doubt that there is something that transcends consciousness and operates in such a way that the statements [...] relate to a few basic principles or archetypes ». Continua Jung (cf. *Answer to Job*, pp. xiii-xvi), afirmando que «I am moving in a world of images and [...] none of my reflections touches the essence of the Unknowable». Pensamento cuja conclusão desvela a impotência humana para tudo conhecer e nomear. Conclui, escrevendo que «I am also too well aware of how limited are our powers of conception - to say nothing of the feebleness and poverty of language - to imagine that my remarks mean anything more in principle than what a primitive man means anything more when he conceives of his god as a hare or a snake». Mas será a explicação que se segue que serve para compreender a interpolação ao poder divino da música no *libretto* de *King Priam*: «[...] we should never forget that they [the anthropomorphic images of religious ideas of god] are based on numinous archetypes, i.e., on an emotional foundation which is inassailable by reason». Conclui-se que as apreensões da alma ultrapassam a razão e daqui se deriva a ideia de um inconsciente colectivo regido por leis próprias, que Tippett também aproveita para explorar, não

O momento que Clarke e Pollard interpretariam como monstruoso, não fora a salvação da transfiguração de Príamo - referimo-nos ao beijo paternal que Príamo oferece a Helena -, concretiza o desdémio de Hermes, dado que o gesto e as palavras revelam a estreita união da alma com a música, que é considerada divina. Como vimos, o eterno retorno de sombras negras⁴⁵¹ que Príamo vê liga-se com a ária de Hermes e tem como som de fundo o barulho da batalha, o que expressa o desmonoramento das suas ilusões de juventude. Esta é uma ideia que Tippett já tinha trabalho na obra anterior a *King Priam*⁴⁵². Face a este entendimento, onde outros lêem pessimismo, nós encontramos um homem, profundamente humanizado, simplesmente homem, ao ter encontrado o que o liberta do medo de morrer. O velho rei encontra-se destituído das virtudes teológicas tais que são a fé e a esperança porque não precisa delas, pois encontrou em si a maior daquelas, o amor, aquele que não perece jamais, que tudo suporta, sem nada exigir⁴⁵³. Em silêncio e de olhos fechados, Príamo recebe, erguido, a morte a que brindara na tenda do filho de Peleu. Se morre mais homem, tal deve-se ao facto de se ter aproximado de Deus.

Se em termos discursivos o fim da ópera se resolve desta forma, em termos musicais, as esparsas notas de música que se evolvem do *post-mortem* não o resolvem, de acordo com a tradição tippetiana. Porém, para o seu compositor elas representam «our inward tears for Priam» (leia-se pela humanidade). Gloag encontra nas lágrimas musicais um efeito de esvaimento e dissolução, cuja associação tritonal entrega, com instabilidade, um fim representativo da fragilidade envolvida nas escolhas seguidas ao longo da obra, i.é, se fosse texto escrito, teríamos reticências, uma vez que não se pretende dar respostas⁴⁵⁴, mas antes apresentar uma reflexão criativa. Encontramos aqui uma resolução circular que leva este momento ao encontro do choro do bebé Páris, mas enquanto aquele é expressivo de uma alma que se impõe, pelo contrário, as quase inaudíveis notas que se escutam no fim da ópera remetem para o silêncio de quem sabe que nada pode. Ensina Clarke, a forma como uma obra acaba diz muito sobre as suas premissas estéticas e estilísticas. Contudo, para o nosso objectivo presente, preocupa-

só o mundo dos sonhos, mas também sobre a qual trabalha a ideia de livre arbítrio (Cf. Jung, *Answer to Job*, pp. xiii-xvi). Tippett comenta a sua ideia de inconsciente colectivo associado a um novo conceito de humanismo em "Contracting-in to Abundance", in *Moving into Aquarius*, p.26 e em M. Tippett, *Those Twentieth-Century Blues*, p.171).

⁴⁵¹ Cf. Ésquilo, *Prometeu*, vv.403-35.

⁴⁵² «My dreams are all shattered in a ghastly reality. The wild beating of my heart is stilled, day by day. Earth and sky are not for those in prison». (Cf. M. Tippett, *A Child of Our Time [libretto]*). As formas negras que Príamo vê revelam descrença porque a fé não se pode ensinar e o amor só pode nascer no próprio. Com esta personagem, Tippett completa o pensamento expressado no *libretto* do oratório intitulado *A Child of Our Time*, que o compositor comenta com as seguintes palavras: « an outcast is thrown up for one moment by the forces of history and by his personal fate as protagonist opposite the tyrant, the man of destiny». (cf. Tippett cit. por E. Walter White, *Tippett and His Operas*, p.16).

⁴⁵³ Cf. *I Cor.*, v. 7. Regressando à quase monstruosidade notada por Clarke e Pollard, compreende-se que para atingir a claridade, Príamo teve de aceitar as dicotomias da vida, o que implica aceitar o supostamente bom e o supostamente mau (cf. Isaías 45:7); É pertinente lembrar a este propósito, as palavras que B. Docherty escreve sobre outra obra de Tippett: «What 'war', finally, does *The Heart's Assurance* mourn?' There [had been] a [Death], certainly, [there was] evidence and no doubt' and the cycle, attempting to affirm love as stronger than the aggression or extinction of war, clearly wished to effect some personal and psychological restitution, a process furthered in *The Midsummer Marriage* and above all *King Priam*.» (cf. B. Docherty, "Tippett's War Requiem", S. Robinson (ed.), *Michael Tippett: Music and Literature*, p.208).

⁴⁵⁴ «Do not imagine all the secrets of life can be known from a story», (*King Priam*, libretto, Acto II, Terceiro Interlúdio).

nos mais o conteúdo e, particularmente, o pensamento que daí poderemos derivar. Retomamos as palavras de Clarke, agora em discurso directo. Continua o académico, diescrevendo o seguinte: «the last forty-five seconds encapsulate in both stage action and sound image the wave of brutality that has coursed through the entire opera», brutalidade que se diz musicalmente por sons de tambor frenéticos, notas que incomodam, sopradas das fanfarras acompanhadas pela estilizada agudez dos sons produzidos pelas flautas, clarinetes e cordas superiores. Neste contexto, as palavras de Príamo a Helena, tranquilas, oferecidas em sincera dádiva contrastam com a violência e com a destruição, colocando estas duas figuras num plano elevado e apartado daquelas (*As Helen comes towards Priam, the trumpets and drums and cries from the Prelude to Act One return, with ever increasing urgency. Troy is already burning. Didascália*).

A violência, que torna o ambiente denso e desconfortável em quase toda a ópera, é, por vezes, mantida distante mediante nichos de quietude. Por exemplo, quando Neoptólemo mata Príamo, e posteriormente se escuta a delicadeza dos derradeiros sons. São somente sete notas que mal se escutam no silêncio sentido imediatamente após o crime, diante da audiência, contrariamente à preferência dos tragediógrafos gregos. A intenção de Tippett foi utilizá-las como metáfora para lágrimas interiores (*inner tears*), o que é aceite por Kemp que, alternativamente, as interpreta como uma ressalva⁴⁵⁵, mas que Clarke, ao citar Burke, liga ao sublime⁴⁵⁶.

Os momentos que temos vindo a comentar são os mais importantes, mas em *King Priam* encontram-se ainda outras acções com referências temporais. Por exemplo, o instante da revelação do significado do sonho de Hécuba ocasiona um choque cuja violência sustém o tempo⁴⁵⁷, ao mesmo tempo que o anula, porque o faz coincidir com o momento em que Príamo reconhece o filho cuja morte ordenara. Aqui, a recapitulação orquestral retoma «a strange little fate motif»⁴⁵⁸, o mesmo que indicou a revelação do sonho.

A condição humana é πάθει μάθος, a sabedoria construída no sofrimento, que não pode ser excessivo, pois o efeito seria contrário e devastador. Entendemos o sofrimento que mapeia a sabedoria como uma atitude apaixonada⁴⁵⁹ pela vida. Mas é Hércules que mais bem responde ao enigma da existência humana: βροτοῖς ἅπανσι καθανεῖν⁴⁶⁰. Esta é a consciência que encontramos em *King Priam*, particularmente no encontro na tenda de Aquiles, em que Príamo e este, no conforto do vinho, pensam pensamentos mortais, ὄντας δὲ θνητοὺς θνητὰ καὶ φρονεῖν χρεών⁴⁶¹.

⁴⁵⁵ Cf. I. Kemp, *Tippett: The Composer and His Music*, p.370.

⁴⁵⁶ Cf. "Visionary Images: David Clarke Examines Tippett's Transcendental Aspirations", *The Musical Times*, vol.136, N1823, Jan 1995, p. 19.

⁴⁵⁷ Cf. E. Walter White, *Tippett and His Operas*, p.86.

⁴⁵⁸ Cf. E. Walter White, *op.cit.*, p.86.

⁴⁵⁹ Cf. Παθαίνω, afectar-se vivamente, apaixonar-se, estar emocionado.

⁴⁶⁰ Cf. *Alceste*, v. 782 («Todos os mortais têm de morrer», *Alceste*, trad. N. Simões Rodrigues, in *Eurípides: Tragédias*, introd. trad. Carmen Leal de Sousa, N. Simões Rodrigues [et. Al.], Lisboa, FLUC, INCM, 2009).

⁴⁶¹ Cf. *Alceste*, v.799 («Mortais que somos, é como mortais que devemos pensar», *Alceste*, trad. N. Simões Rodrigues, in *Eurípides: Tragédias*, introd. trad. Carmen Leal de Sousa, N. Simões Rodrigues [et. Al.], Lisboa, FLUC, INCM, 2009).

Regressando à área de Hermes para agora a integrarmos no caminho preparatório do silêncio, encontra-se aí uma pregnância de sentido poderoso e universal⁴⁶² capaz de comunicar com a alma humana. Quer isto dizer que a música é uma língua? Entre outros argumentos, a resposta é negativa dado que não podemos traduzi-la para outra língua, independentemente dos constrangimentos semânticos que todas comportam em relação umas às outras. Perguntamos, então, se significa algo é porque é simbólica ou expressiva? De novo, estas questões somente servem como conforto para a necessidade de explicar algo por comparação com o que se conhece. A música é uma silhueta singular cujos relevos trágicos se poderão discernir nesta solidão não sensível, porém tão poderosa que induz o pensamento de poder, de facto, ser percebida como algo capaz de provocar contágio emocional. Contudo, não declara o deus mensageiro a intenção de a música enternecer o coração dos homens? O autor destas palavras foi o próprio compositor, não um poeta. Como explicar este contágio e como o relacionar com questões temporais? Como lhe encontrar uma silhueta trágica? Estas são as questões que convocamos para a presente reflexão. Afirmámos a música como sendo não sensível, o que de imediato nos abandona ao paradoxo: como será possível a emoção se a música não é vida, não é pensamento e, como declarámos, não é sensação? De igual forma, o ouvinte procura música que descreve como sendo triste, assim como a audiência da tragédia aí encontra prazer. A reflexão de que nos ocuparemos procurará silhuetas trágicas na experiência sonora, na medida em que também aqui se convocam questões difíceis⁴⁶³ que dizem a condição humana numa complexa teia construída ao longo da sua existência em todas as culturas, pois desde os primórdios que o homem se expressa pela música, meio privilegiado de comunicação emocional. O que é a música é certamente uma questão a que não podemos responder, mas que procuraremos interrogar.

Informa Burrows⁴⁶⁴, a relação entre o homem e a música «[unifies] and generates feelings of oneness [with the world]», permitindo esta sensibilidade o evoluir para a capacidade humana para pensar. Distingue-se, assim, o homem do bicho, na relação dialéctica estabelecida na tensão entre o centro e a periferia, sendo o homem entendido como centro irradiante de sensibilidades significativas.

A música é entendida como o absoluto, o não visível, porém, o essencial⁴⁶⁵, permitindo aceder, brevemente, à coisa em si, como um sopro que desaparece para não

⁴⁶² Hermes canta o apelo à caridade no coração dos homens. Na verdade, as suas palavras dizem de outra forma o que se encontra nas palavras de S. Paulo (*I Cor.*, 14) e que aqui citamos: «Empenhai-vos em procurar a caridade.» Com efeito, reflectindo sobre a etimologia de ‘caridade’, encontramos *caritas*: amor, afeição, ternura, i.é, o acto afectivo destituído de interesses e de obrigações. Sobre a universalidade da música v. S. Davies, *Musical Meaning and Expression*, particularmente capítulo 1, onde o autor equaciona a problemática entre música e linguagem.

⁴⁶³ Cf. Burrows, "Sound, Speech and Music", cit. por M. Bowman, *Philosophical Perspectives in Music*, p.283.

⁴⁶⁴ Cf. Bowman, "Sound, Speech and Music", cit. por M. Bowman, *Philosophical Perspectives in Music*, p.287.

⁴⁶⁵ Entendemos por essência o conjunto de caracteres íntimos que se mantêm inalterados durante o acto de ser, independentemente das relações e modificações que acontecem, de acordo com o seu fim, com a sua forma e também com o meio de expressão sonora. Por fim, entendemos a ópera, concerto ou Igreja, por forma canção, fuga ou sonata e por meio, referimo-nos à escolha entre voz humana e ou instrumento. (cf. F. Busoni, *The Essence of Music and other papers*, trad. R. Ley, New York: Dover, 1965. V. particularmente capítulo 1). Neste sentido, a música pode ser entendida como uma ocorrência do uno e as suas relações, modificações e meios de expressão como representativas do múltiplo que se encontra no uno. Encontramos neste ponto uma aproximação aos caracteres de Helena e de Páris, pois agem de acordo com os seus traços distintivos, permanecendo inalterados, o que faz deles personagens tipo,

mais regressar quando deixa de ser ouvido. Não é uma cópia fenoménica⁴⁶⁶, da mesma forma que diz a condição do humana de uma forma trágica, na medida em que, por mais que tente, o homem não consegue apreender tudo, tudo dizer. Mesmo a sua tentativa de tocar uma nota é expressão desta condição, dado não ser possível tocar exactamente a mesma nota duas vezes. A música entende-se como experiência religiosa por conduzir ao êxtase supremo, que em *King Priam* coincide, vimo-lo já, com a maturidade intelectual e espiritual do rei Príamo. Kemp comenta esta cena, em termos temporais, da seguinte maneira: «In truth, the cathartic moment of Priam's death does not quite convey the experience of infinite, lucid movement that Tippett presumably intended and neither does it convey the message of the greatest of tragedies that the human spirit is somehow ennobled by the sufferings and acceptances of the tragic figure»⁴⁶⁷. De acordo com o musicólogo, este entendimento justifica-se devido ao facto de a música ser demasiado breve, ter sido escutada anteriormente duas vezes, sendo por isso demasiado familiar. Entendemos, porém, a referida cena de uma forma diferente, possivelmente por a interpretarmos desligada da composição musical. De acordo com a nossa leitura, verificamos um deslizar do porvir para o presente e deste para o passado, sem considerar o passado, o presente e o futuro⁴⁶⁸, para perceber que, chegado ao fim do seu ciclo e na plenitude da inteligência, Príamo tem da vida uma visão global que pode ser entendida como o eterno⁴⁶⁹, o imutável⁴⁷⁰, ideia que se encontra dita no primeiro acto pelo Ancião («Priam made the bitter choice that a king would have to», Acto I, cena i) e por Hermes («You will not escape that is the law of life» Acto I, cena iii).

Tippett apresenta o tempo histórico como uma sucessão representada na acção e nas palavras pelo ciclo de vida de Príamo. Musicalmente aquele tempo é, desde o primeiro interlúdio, marcado pela fluência de *arpeggios* de piano. Relativamente ao tempo supra-histórico, o imutável, o pensamento do compositor foi instruído pela leitura das *Confissões*, o que musicalmente se manifesta numa música que não flui, que é estática e inexorável, como entende Ewan⁴⁷¹. Mas nem tudo numa obra musical tem de ser musicalmente explicado, até porque o ponto de vista do compositor não tem que ser necessariamente musical, conforme lembra Davies⁴⁷² e corrobora David Webster que confessou ter-se desligado da música, deixando-se absorver pela acção durante a *première* de *King Priam*. Tal distração foi partilhada por muitos, tendo Tippett

assim como acontece com Hécuba e Andrómaca. Do caso singular de Helena e de Páris aproxima-se também a música, no seu sentido geral, devido ao facto de ser, como entendem os Expressionistas, «an outburst of hidden fires» (cf. W. Fisher, "What is Music?", in *The Musical Quarterly*, vol.15, nº3, Jul.1929, pp. 360-70, p.363).

⁴⁶⁶ «For music [...] is distinguished from all the other arts by its not being a copy of the phenomenon ... but its the direct copy of the will itself, and therefore it presents the metaphysical». (cf. Schopenhauer, *The World as Will*, 169-70:52, cit. por D. Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, p.63).

⁴⁶⁷ Cf. I. Kemp, *Tippett: The Composer and His Music*, p. 360.

⁴⁶⁸ Cf. *Confissões*, XI, xxi, 22.

⁴⁶⁹ A eternidade, para Santo Agostinho, não é sucessiva: [...] *semper stantis aeternitas [...] non autem praeterire quidquam in aeterno, sed totum esse praesens; nullum uero tempus totum esse praesens*. (Cf. *Confissões*, XI, xi, 13). («[a] eternidade, sempre fixa [...] no que é eterno, nada é passado, mas tudo é presente, enquanto nenhum tempo é todo ele presente[...]», Santo Agostinho, *Confissões: edição bilingue*, tradução e notas de Arnaldo do Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel; introdução de Manuel Barbosa da Costa Freitas; 2ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004)

⁴⁷⁰ Cf. *Confissões*, XI, xi.

⁴⁷¹ Cf. M. Ewan, *op.cit.*, pp.145-146.

⁴⁷² Cf. *Musical Meaning and Expression*, p. 369.

comentado o facto da seguinte maneira: «But it was the effect I had intended for *King Priam*, and it is an essential to the opera»⁴⁷³. Porém, continua Davies, «one does not explain or understand a musical work by direct reference to the composer's intentions and their execution [...] We react to the musical work as if it were autonomous and organic». Concluindo com Cavell, Tanner e Tormey pode dizer-se que a música é como uma pessoa, afectando-nos de maneiras diferentes, sendo sempre a mesma, porém diferente ou mesmo inesperada⁴⁷⁴.

3.4–Silêncio

Considerações Gerais

Neste capítulo, estudaremos o silêncio em *King Priam*, a fim de compreender como aí se esculpe a condição trágica. Precedemos o nosso comentário de uma breve reflexão de carácter geral, onde contextualizaremos o referido conceito na música e no drama. Ao longo do texto, utilizaremos o vocábulo «silêncio» para exprimir quietude e ausência de som. Dado o facto de aquela não implicar necessariamente esta, sempre que esta distinção não for clara, precisaremos em nota o seu sentido. A opção de fazer deste o último capítulo obedece a um facto e a uma interrogação. Em relação ao primeiro, na história da música é perceptível um notável aumento de amplitude sonora e de rapidez; no que diz respeito à segunda, perguntamos, o que é que tal significa em termos de comunicação da condição trágica em *King Priam*? Na verdade, podemos afirmar que *King Priam* se caracteriza não só pela rapidez na acção, como também pela sua sonoridade não discreta, mesmo agressiva. Porém, à amplitude dura e imponente com que começa, contrapõe-se a extremada discrição dos sons com que termina. Tal contraste, aponta para um olhar que entende o homem contemporâneo como demasiado confiante na aparência, ou nesta refugiado, ensurdecendo-se para as questões existenciais - recordemo-nos do exemplo do som imponente das trompetas -, mas profundamente afectado por aquelas, que não compreende, mas que o atingem agudamente - tomemos o exemplo do som isolado que marca o desvelamento do significado do sonho de Hécuba -, e que, gradualmente, caminha para a escuta e para a compreensão, momentos expressados por sons progressivamente menos duros, sentidos como nostálgicos, até à apreensão da necessidade de se escutar a si e ao mundo, em silêncio. É este o entendimento que salientamos, lendo na agressão sonora com que Tippett representou o homem contemporâneo, a tendência deste para se expressar cada vez mais ruidosamente, enquanto nos intervalos preenchidos com silêncio e menor amplitude sonora lemos a expressão do pensamento do compositor relativamente à necessidade do homem se escutar e se confrontar tragicamente com a sua condição humana.

⁴⁷³ Cf. "The Resonance of Troy: Essays and Commentaries on *King Priam*", in M. Bowen (ed.), *Tippett on Music*, p.218.

⁴⁷⁴ Cf. I. Kemp, *Tippett: The Composer and His Music*, p.367.

Estabelecidos os preceitos que nos orientaram este breve comentário, perante a interrogação “Que é o silêncio?”, apresentam-se duas possibilidades. Sem pretender esgotar outras possibilidades, o silêncio é, simultaneamente, uma abstracção e uma revelação. No primeiro caso, porque se reflecte sobre algo inexistente⁴⁷⁵, se o considerarmos no seu estado puro ou absoluto, portanto, um ideal, uma utopia⁴⁷⁶, ou seja, uma ausência. No segundo caso, precisamente porque é uma ausência, revela-se, na sua forma impura, resultado decorrido do seu oposto. Contrariamente a outras formas de arte, na música é possível tanger fracções de quietude de forma directa, a partir de pausas e de suspensões⁴⁷⁷.

Apesar de ocupar um lugar decano no pensamento artístico, filosófico e espiritual, apenas no século XX⁴⁷⁸ o silêncio integra activamente o repertório artístico, sendo amplamente explorado por compositores e dramaturgos. Em *King Priam* faz parte da criação artística, evoluindo ao encontro da advertência adorniana concernente à tendência para um deslizamento da música em direcção ao silêncio, entendida como sua *raison d'être*, conforme formulação de Said⁴⁷⁹, enquanto Sontag⁴⁸⁰ o entende como *terminus* de uma obra de arte. Já Nono⁴⁸¹, trabalhando à volta de textos de Hölderlin, encontra no silêncio uma natureza paradoxal, na medida em que não encontra uma clara oposição entre som e silêncio. Para o compositor, «silence is all sound» ou a possibilidade de um preenchimento feito de sons, mesmo que estes sejam provenientes de uma memória sonora⁴⁸², constituindo uma acção que antecipa, deriva e sonha. Kropfinger⁴⁸³ desenvolve este entendimento, explicando que a imergência nesta acção ocasiona um estado de alerta, o que vem ao encontro do que acima reflectimos sobre o despertar para o trágico.

O silêncio é o único meio que penetra tudo o que escapa à mente, constituindo, assim, um catalisador da condição trágica. Aí, o homem aprende a morrer para os ruídos do mundo e encontra maneira de ordenar a recepção caótica daquilo que apreende. Neste sentido, silêncio e ruído são uma e a mesma coisa⁴⁸⁴, visto que guiam o ser humano para o mesmo entendimento, embora por vias inicialmente divergentes. Como já referimos, o confronto consigo apresenta o homem à sua alma, afirmando-se no *libretto* a necessidade de recolhimento e de silêncio («Young Guard and Old Man: Lie

⁴⁷⁵ Cf. J. Cage, *A Year From Monday*, Middletown: Wesleyan Univ. Press, 1967, p. 134.

⁴⁷⁶ «Silence is one such ideal, as are purity, complexity, and the fragmentary [...it is] the ideal of nothingness» (cf. D. Metzger, "Modern Silence", in *The Journal of Musicology*, vol.23, nº3, Summer 2006, pp. 333-334).

⁴⁷⁷ Cf. D. Metzger, *op.cit.*, p.337.

⁴⁷⁸ Cf. D. Metzger, *op.cit.*, p. 332.

⁴⁷⁹ Cf. E. Said, "From Silence to Sound and Back Again: Music, Literature and History", in *Raritan* 17, 1997, p.10, cit. por Metzger, "Modern Silence", *The Journal of Musicology*, vol.23, nº3 (Summer 2006), p.332.

⁴⁸⁰ V. S. Sontag, "The Aesthetics of Silence", in *Styles of Radical Will*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1969, 3-7, cit. por Metzger, *op.cit.*, p.333.

⁴⁸¹ Cf. D. Metzger, *op.cit.* p. 335; V. também, entre outros, Fondazione Archivio Luigi Nono Unlus [documento electrónico]. <URL: <http://www.luiginono.it>>.

⁴⁸² Cf.E. Restagno (ed.), *Luigi Nono*, Turin: Edizioni di Torino, 1987, p.256, cit. por D. Metzger, *op.cit.*, p.352.

⁴⁸³ Cf. "... Kein Anfang – Kein Ende...Aus Gesprächen mit Luigi Nono", in *Musica*, 42, 1988, p.167, cit. por D. Metzger, "Modern Silence", p.353.

⁴⁸⁴ Em demasia, ambos são prejuízo: Cf. «[...] ἡ τ' ἄγαν σιγὴ βαρὺν / δοκεῖ προσεῖναι χηὶ μάτην πολλή βοή», vv.1251-1252. («[...] este silêncio em demasia parece-me de mau augúrio, tanto quanto um vão alarido» (p. 359).

there and judge yourself», Acto III, cena iii). Esta necessidade vai ao encontro do que se encontra, por exemplo em *Antígona*, onde se afirma que o importante precisa de poucas palavras ou mesmo de nenhuma, erguendo-se o discurso do silêncio. Vimos também que o homem primitivo dança a sua existência, certamente antes de terem existido unidades lexicais com significação semântica. Ao invés, a dança é aqui metáfora para a expressão daquela aplicada aos sons que se combinam entre os vários instrumentos musicais, para exprimir o que o homem tem de mais verdadeiro, seja alegria, seja dor, seja receio. Aqui, o homem realiza o individual, o irrepetível, i.é, a impressão digital da sua alma nas suas plurais expressões, aquelas que são só suas. Para o fazer, não precisa nem de som nem de semântica. Quando acontece exprime directamente a emoção sem intervenção da inteligência discursiva.

O silêncio não é o fim do som, mas sinal de tempo presente clarificado, em contraste com a única possibilidade oferecida pelo pensamento, i.é, o tempo pretérito. Podemos, assim, encontrar uma ligação entre a clarificação trágica aristotélica e a ocasionada pelo silêncio.

A bibliografia tippetiana comenta o silêncio. Schuttenhelm⁴⁸⁵ entende que o silêncio final de *king Priam* consiste no retorno à ausência metafórica enquanto geradora do ciclo (de vida), i.é, o silêncio é metáfora para um entendimento da vida, que surge da quietude, da fragmentação e da fragilidade. Contudo, a palavra ‘retorno’ não deverá ser entendida como não inclusiva de novidade, pois, como informa Metzner⁴⁸⁶, a ausência é um espaço sem limites, onde, à semelhança do eterno retorno, o que retorna nunca é exactamente a mesma coisa.

A arte modernista expressa-se frequentemente pelo silêncio, mas esta não é sua expressão original. O cinzel do silêncio, enquanto instrumento da escultura trágica, é tradicional, como nota Dunn⁴⁸⁷ a propósito de Eurípides: «central to the plot of Orestes is a tension between silence and speech». Contudo, se nesta tragédia «an inability to speak [indicates] helplessness and inhibition»⁴⁸⁸, em *King Priam*, o silêncio de Helena revela segurança, presciência, e aceitação da eterna imutabilidade da condição humana face ao devir, sublimando, à maneira esquiliana, a importância seu discurso⁴⁸⁹. Tippet integra o silêncio na sua composição, conseguindo sustentar a aura etérea que se

⁴⁸⁵ Cf. T. Schuttenhelm, "Between Image and Imagination: Tippet's Creative process", Gloag & Jones (Ed.), *The Cambridge Companion to Michael Tippet*, p. 117.

⁴⁸⁶ «Far from being a narrow and doomed location [silence], it is a limitless realm, a new sonic territory. The borderland, like many states, has unique potential for expression. (D. Metzner, "Modern Silence", p. 374).

⁴⁸⁷ Cf. F.M. Dunn, *Tragedy's End: Closure and Innovation in Euripidean Drama*, New York and Oxford, Oxford University Press, 1996, p.162.

⁴⁸⁸ Cf. F.M. Dunn, *Tragedy's End: Closure and Innovation in Euripidean Drama*, p.162.

⁴⁸⁹ Parte da análise que Taplin desenvolve em relação Ésquilo é também relevante para *King Priam*. Informa o autor «[that] the Aeschylean silences of Niobe and Achilles were significant silences. They were not accidental, nor were they the result of technical expediency, nor were they [...] a trick to pass the time. The silent figure was the centre of dramatic attention [...] the silence became the very stance of the silent character. When at last he did speak, his words were the more notable for the preceding silence. [...] Euripides also makes silences the object of dramatic attention, and puts them to significant use. [...] Silences from Sophocles and Euripides are all, like a true "Aeschylean silence", the object of direct dramatic attention while they are in progress. They do not become of interest only when they are broken» O autor continua a argumentação, demonstrando, porém o perigo de sobrevalorizar os silêncios em Ésquilo, o que sendo excursivo ao nosso estudo, não abordaremos. (O. Taplin, "Aeschylean Silences, and Silences in Aeschylus", *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 76, 1972, p. 76; 95; 96.

desprende de determinados momentos da ópera, *scilicet*, a ária de Hermes (Acto III, cena iii), pois, como escreve Losseff⁴⁹⁰, os silêncios não são criados, são manifestação do inefável e, por isso comunicam directamente com a alma humana. A música silenciosa comentada pela autora refere-se a uma audição conceptual, apreendida na concentração da escuta interior, que aqui nos serve para compreender o aclaramento espiritual que encontramos nos momentos finais de Príamo, onde acontece o lugar de reconciliação entre o humano e o divino, ou, mais precisamente, do achamento do divino na interioridade de Príamo, diferindo do aspecto analisado por Losseff na medida em que em *King Priam* não se tratam apenas de questões do inefável.

Escutando Barrault⁴⁹¹ a propósito de *Phèdre*, aprendemos como o silêncio esculpe a eloquência trágica em *King Priam*. Tratando-se de uma ópera, tal é ainda mais significativo, dado que à escuta, companheira do entendimento, se une o sentido da visão, lembrando lição de Ésquilo, num contexto pertinente para o assunto que nos ocupa, e de acordo com a qual, os olhos são setas de piedade⁴⁹². Em *King Priam* o silêncio não só não é raro, mas também constitui o ambiente enriquecedor de cada gesto, de cada palavra, de cada som e de cada olhar. Escutando o texto, e dirigindo a nossa reflexão às indicações cénicas, notamos que à assertiva violência das trombetas e fanfarras que introduzem a ópera, se segue um silêncio repentino, «a sudden silence». Ainda no Primeiro Acto, a profecia é dita entre silêncios, pois o ancião fala pausadamente, conforme indicação cénica (*slowly*). É o silêncio, que *contém*⁴⁹³ o tempo, («The shock is so great that time seems to stand still for a moment»; A moment's silence. Priam's mind and the music go back to Scene One [...])», entre tomar conhecimento, pensar e agir. É ainda no Primeiro Acto que acontece o primeiro longo silêncio, («A long silence, a que se segue outro, «Another silence»), ambos situados entre o intervalo da pergunta de Páris e da resposta de Helena/Afrodité. O Acto Terceiro apresenta a primeira indicação de silêncio após a entrada de Helena, «A moment's silence». A segunda indicação de silêncio, neste acto, não é directa, mas nasce do silêncio, pois representa um solilóquio de Príamo, «Priam (alone)», seguindo-se nova pausa durante o diálogo maiêutico entre o rei e o Jovem Guarda e o havido entre aquele e a Ama. Outro longo silêncio é sentido na última cena, acontecendo novamente após interpolação mútua entre Helena e Páris. O silêncio de Príamo para com a própria mulher e para com a mãe do seu primeiro neto torna o diálogo com Helena mais enfático, na medida em que a compaixão daquele é oferecida ao 'inimigo' e não a um dos 'seus'. Este é, assim, na nossa opinião, a quietude mais importante da tragédia de Tippett. Semelhante função do silêncio encontra-se na sacralidade da tenda de Aquiles. Espantado, o filho de Peleu quebra o seu silencioso lamento para, finalmente, deixar

⁴⁹⁰ Cf. N. Losseff (ed.), *Silence, Music, Silent Music*, pp.10; 206.

⁴⁹¹ Cf. *Phèdre de Racine: Mise en Scène et Commentaires*, Paris, Seuil, 1946.

⁴⁹² «Despertava a piedade, ferindo cada um dos sacrificadores com o dardo dos seus olhos», *Agaménon*, trad. M. Pulquério, Lisboa, Edições 70, 2008, vv.240-41. Comenta Page, lembrado por Taplin, «Tragedy is to be seen as well as heard». O. Taplin, "Aeschylean Silences, and Silences in Aeschylus", *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 76, 1972, p. 94.

⁴⁹³ Utilizamos o vocábulo para significar a eternidade que permite olhar passado, presente e futuro como um só instante, contendo, assim o tempo e, simultaneamente, ocasionando uma suspensão decorrente deste amplo olhar, destacado do tempo mundano, o da experiência humana na sua agência.

correr as lágrimas e agir com compaixão. Este caminho, aproveitado por Tippett, encontra-se preparado na *Ilíada*, sobretudo no Livro XXIV. Por fim, imediatamente anterior às supracitadas notas finais da ópera, acontece o derradeiro silêncio pesado da ópera, «complete silence». Sem silêncio não há acção importante, conforme lição dos aedos, pois não há lugar para a interrogação trágica, assim como, em *King Priam*, sem aquele, não haveria ambiente para perceber o que acontece em si e no outro. O silêncio, mais do que instrumento escultor do trágico, é gerador deste, relegando a palavra para um papel clarificativo do seu efeito. Seguindo o trilho da escuta, o silêncio cria música interior, ou seja, compreensão plena, constituindo como os símiles encontrados na *Ilíada* um universo apartado do ruído da guerra. Contrariamente ao épico homérico, a arquitectura do silêncio em *King Priam* prepara a liberação do ciclo da existência, ainda que aquele provenha da delicada instrumentalização e vocalização meditativa, como é o caso da ária de Hermes⁴⁹⁴. Nesta, uma imagem particular ocasiona o encontro entre o leitor (audiência) e Ferdinand, lembrado de *The Tempest*⁴⁹⁵, para a comunhão de um momento de salvação e de redenção. A música silenciosa que parece erguer-se da água e misturar-se com a paixão daquela figura shakespeareana é a memória colectiva do texto do bardo de Avon que Tippett aproveita para recriar a ária de Hermes da seguinte maneira: «While we sit watching from the bank / The mirrored world within». A imagem continua com a ideia de ciclo e de eterno retorno mediante uma citação de Yeats (*The Statues*, 1938): «for 'Mirror upon mirror mirrored is all the show'». (Acto III, Terceiro Interlúdio). O descanso proporcionado pela música suave deste momento é abalado pelo irrompimento da cena quatro do último acto, em que o conflito se adensa até à inevitável resolução, sem qualquer pausa ou indicação de silêncio, contrariamente ao verificado em anteriores momentos de tensão. Tal sucede, pois a ária do mensageiro da morte, apesar de audível, em virtude da sua doçura e suavidade, assim como devido ao seu conteúdo esperançado, cria um ambiente insular, particularmente reflexivo e anunciador do momento em que homem e divindade se confundiriam unidos pela música⁴⁹⁶. Apesar de termos vindo a estudar o silêncio, também pela matéria que o enquadra, concordamos com Link⁴⁹⁷ quando este afirma que «silence is where we are, not where it is [...]». Tratando-se de uma obra com palavras, o contexto é, obviamente, necessário, coincidindo em *King Priam* com o caminho de Príamo em direcção à clarificação trágica, i.é, o silêncio não acontece como simples recurso estético ou pausa técnica. Ao invés, acompanha a humanização do pai de Heitor e de Páris. Revelando-se quando penetrado e preenchido pelo som, o silêncio não chega a ter tempo de transmitir

⁴⁹⁴ O terceiro interlúdio do acto III, introduzido por Hermes, constitui, de acordo com Kemp, um momento de quietude («At the still point of Act III», *Tippett: The Composer and His Music*, p.359), que o académico define como «a moment of enchanted calm before the hectic, fragmentary survey of the principal characters in the drama [...]» (p. 370).

⁴⁹⁵ Cf. Acto I, cena ii, *The Complete Works of William Shakespeare*, London: Spring Books, 1970 (1ªed.1958). Texto também cit. por S. Robinson (ed.), Michael Tippett: Music and Literature, p. 13.

⁴⁹⁶ Cf. «The concept of the human vessel for the voice of God provides a common ontological moment – indeed a remarkable metaphysical coupling of God and humans through voice and music» (P. Bohlman "Ontologies of Music", in N. Cook and M. Everist (ed.), *Rethinking Music*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1999, 27, cit por Losseff "Silent Music and The Eternal Silence", in Losseff (ed.), *Silence, Music, Silent Music*, p. 217. O autor comenta a propósito da concepção muçulmana de Qur'an, contudo, a afirmação, apesar de ser entendível como o oposto de música silenciosa (para este conceito, v. Losseff, *op.cit.*), explica o momento de transcendência de Príamo.

⁴⁹⁷ Cf. Link, *Essays on Musical Negation*, 5-6, cit. por Losseff, *op.cit.*, p.217.

o transcendente, o que se harmoniza com a opinião de Kemp⁴⁹⁸, de acordo com a qual «*King Priam* stands or falls by music, and it was entirely characteristic of Tippett that he should restate this maximum at that stage in his opera when his music's capacity to fulfil its declared aim was most severely tested. In truth, the cathartic moment of Priam's death does not quite convey the experience of infinite, lucid movement that Tippett presumably intended [...]». Independentemente do entendimento de Kemp, cuja pertinência acatamos, os momentos derradeiros de *King Priam* são um deslizar para o silêncio, no entanto, mais do que concluir em silêncio, silenciam⁴⁹⁹ pela forma pregnantemente quieta com que respondem à violência da desfragmentação que os antecedem. Pelo contrário, se analisarmos o silêncio como determinado não pelo contexto, mas pela sua própria vacuidade, que o coloca para além do tempo, como sugere Bohlman lembrado por Losseff⁵⁰⁰, então o somatório dos silêncios, na tragédia de Tippett, extraído na coda após a morte de Príamo, poderá ser compreendido como expressão trágica da condição humana, à qual, não encontrando salvação independentemente da sua sabedoria ou sofrimento, apenas lhe resta uma linguagem para comunicar a sua impotência, ou seja, o silêncio. Este entrecorta o tempo do *μῦθος* e o da história num espaço que os transcende, porque os não resolve nem explica, nem diz, ficando apenas o tempo suficiente para formar lembrança e fazer uma memória e não somente uma memória que apenas funcione para trás, mas que seja, simultaneamente projectiva, porque é progenitora da consciência responsável da acção individual no xadrez da condição humana.

Chegados a este ponto, por um lado, o silêncio apresenta-se como uma conceptualização, enquanto elemento enquadrado pela música e pelas palavras; por outro lado, é imanência no vazio da contemplação, quietude onde a acção do homem adquire tonalidades que aclaram uma compreensão diferente de acção, i.é, uma acção que não tem necessariamente de ter um efeito visível. Parece-nos este aspecto apoiado nas praticamente inaudíveis e etéreas notas conclusivas da tragédia, que Kemp⁵⁰¹, não lhe prestando particular atenção, denomina «the tiny coda», sugerindo que esta poderá ser interpretada «as a kind of disclaimer». O adjetivo que o musicólogo utiliza para qualificar essas notas finais parece, de alguma forma, servir uma indulgente apreciação das mesmas, mas encontrando-lhe igual indulgente função. A importância desses sons, quase imaginados dada a sua suavidade, é muito significativa, pois mais do que as nossas lágrimas por Príamo, o que pode, num olhar superficial, ser entendido como uma comoção quase privada, eles são a suspensão do sopro que entoou a canção de amor e morte que diz a condição humana, ao dar-se conta que os nossos mundos falharam. Esta é uma promessa de canção de cisne, pois a cada sopro sostenido, o silêncio gera outras canções que compõem a música do firmamento, respondendo ao diálogo entre as palavras e a música, o que ocasiona, por um lado, a escuta, por outro lado, a

⁴⁹⁸ Cf. I. Kemp, *Tippett: The Composer and His Music*, p.360.

⁴⁹⁹ Sobre o silenciar do silêncio v., por exemplo, D. Kahn, "John Cage: Silence and Silencing", p.557.

⁵⁰⁰ Cf. D. Kahn, "John Cage: Silence and Silencing", p. 219.

⁵⁰¹ Cf. I. Kemp, *Tippett: The Composer and His Music*, p. 370.

fragmentação. Explica Losseff⁵⁰² que a acção acompanha o trilho e não o seu destino, ou seja, aquilo que está para além das palavras e do conhecimento. Esclarecimento que acompanha a sensação de dissolução e de fragmentação⁵⁰³ com que termina *King Priam*, provando a inquietação que se desprende da lucidez de uma obra, em que o acento se encontra no percurso e não na linearidade da resposta. A achar-se nesta, exporia um olhar inocente e inconforme ao sentido do trágico. Estas reticências musicalmente quase silenciosas representam o pensamento de um compositor consciente de que as paixões humanas causam sofrimento e morte e que a razão que perdeu Cadmo e Édipo é a mesma que se revelou inútil para Príamo. As paixões causam também evolução, respondendo à agressividade da natureza, indiferente à condição humana. Porém, este ambiente orgiástico⁵⁰⁴ é não só excêntrico, mas também egocêntrico, originando as condições estáticas para a instalação do conflito e afirmação da ὕβρις na acção humana. O homem, na tentativa de superação⁵⁰⁵, causa a sua destruição, impossibilitado de se controlar, de tão monstruosamente soberbo que é, como revela o contraste entre a acção e a quietude ao logo da ópera trágica. Na verdade, os silêncios são representativos das fases de crescimento do homem enquanto ser humano e, se não lhe resolveram a dolorosa inquirição, guiaram-no no cumprimento da sua vocação (Heitor, Páris), na aceitação das circunstâncias (Príamo, Helena), no perdão (Príamo) e, sem representarem uma genuflexão perante uma visão pessimista ou uma entrega a um optimismo inocente, revelaram-se lugar de esperança, onde se constata a desumanidade do homem para consigo próprio. Tal facto expressa-se na violência, - como são exemplo a impossibilidade de arbítrio, a ânsia pelo domínio, glória e honra, a fraqueza do querer parecer, a não-aceitação de si e, em consequência, do outro, a impossibilidade de justiça - e na possibilidade de uma humanidade menos desumana, que é harmonizada mediante a música, onde se sente a vibração do sopro da vida. No nicho de quietude da última cena dialogada expressa-se a ideia de que a sabedoria chega depois *de queimar os pés em fogo ardente*. Neste caos de violência, morte, traição e rejeição, a personagem invisível, resistente a tudo, inclusive à morte, é o ignorado dom que permaneceu na caixa à cura da curiosa esposa de Epimeteu. Pergunta Príamo a Helena: «have I been gentle to you?». Importa não o que separa o humano do humano, mas o que une o homem ao homem divinamente. Constata o outrora rei de Tróia que o excesso de confiança na razão é falaz, num mundo indiferente ao acaso da ocorrência humana. Ser rei, já não é um imperativo, pois que liberdade era a sua, se tudo podia, não pela excelência dos seus actos, mas devido a uma condição, o facto de ser rei, que não dependia de si? Porém, tudo podendo, ainda assim nada pôde contra um destino que o transcendeu. Acompanham Príamo sons radicalmente opostos à ativa confiança, dita por duas cornetas, dispostas entre frequências graves e agudas de oitavas de piano⁵⁰⁶,

⁵⁰² N. Losseff, *op.cit.*, p. 222.

⁵⁰³ «The music subsides towards its final, quiet, fragmentary ending». (cf. K. Gloag, "Tippett's Operatic World", in K. Gloag (ed.) *The Cambridge Companion*, p.241.

⁵⁰⁴ Utilizamos o vocábulo no seu sentido etimológico.

⁵⁰⁵ Cf. ἐδιδάξατο[...] Ἀἰδᾶ μόνον φεῦξιν οὐκ, *Antígona*, vv. 355; 361-362. («sozinho aprendeu, [...] de tudo é capaz. Ao Hades somente não pode escapar [...]»), p.324).

⁵⁰⁶ Cf. M. Bowen, "Michael Tippett's *King Priam*: *Genesis, Achievement and Interpretation*" [documento electrónico]. <URL: <http://www.meirion-bowen.com/mbartk.htm>>.

como o conhecemos na sua real juventude. Ao invés, findo o seu ciclo temporal, o conhecer-se, aceitando e perdoando, fazendo do amor o seu credo, afigura-se, para o ancião, a única forma de ser, que, sabendo que não traz a harmonia universal, pelo menos revela-se como responsabilidade individual de quem aprendeu que a acção de um homem depende de si próprio, de um agir que não espera efeitos mas que se faz com a responsabilidade da noção de que cada acção tem consequências para si e para os demais. Por outras palavras, o mundo alcançado por Príamo é o mundo da *ek-sistência*⁵⁰⁷, o lugar da sublimação humana, onde o homem se separa do bicho pelo gesto cultivador de si. A compreensão profunda e afectiva aprendida por Príamo resultou da sua abertura à vida. Ao unir uma abertura à outra no eixo da sua temporalidade, pode afirmar-se que atingiu o absoluto. Por outras palavras, a clara compreensão de Príamo que defendemos é abertura, no sentido etimológico derivado do supino de *aperiō*, i.é, a acção de abrir e a condição de abertura que daí decorre. Temos, pois, um estado que evolui para efeito, ou seja, o facto de algo estar aberto possibilita a entrada e a saída, logo, a circulação, logo, a liberdade. Vimos neste trabalho a teia que aprisiona a liberdade e o largo-estrito do arbítrio. Agora, encontramos o caminho cultivado no largo-estrito, onde o homem é livre como resultado de um trilho feito de abertura e sinceridade, como são exemplo, a escuta, de si e do outro. Dito de outra maneira, trata-se de um trilho onde passado, presente e futuro circulam no contínuo manifestado deste abrir-se, onde o homem se acha a ser com ἀλήθεια, fundamento de vida que lhe concede a generosa aceitação que é a ἐλευθερία. No carácter de Príamo percebemos que este encontra liberdade na aceitação, que é outra forma de abertura. O sentido que o desliga dos outros homens encontra-se na atitude de aceitação e de abertura que o caracteriza no fim.

⁵⁰⁷ Empregamos a palavra no seu sentido etimológico, sair, emergir, elevar-se, ser. Portanto, o gesto gerado na pregnância do contraste silêncio/ruído cria as condições necessárias para que o homem 'saia' de si, revelevando-se superior ao bicho e libertando-se de uma vivência exclusivamente racional, para, nessa compreensão plena, se ver como o outro e, assim, existir. Tal facto implica também a compreensão da impossibilidade de ser enquanto natureza de ser. Mais concretamente, existir, na nossa compreensão da etimologia do vocábulo, não é uma versão etérea do homem e, assim, esvaziada de conteúdo humano, mas sim um modelo de equilíbrio entre o racional e o irracional. Informa a etimologia que apenas o grego deriva da raiz indoeuropeia *es* todos os seus tempos, modos e vozes. É, pois, no seguimento desta tradição que se pode compreender o homem como presença constante, «o viver, o vivente, aquilo que a partir de si mesmo em si está, anda e repousa, aquilo que permanece» nos seus múltiplos desdobramentos, conforme o define Heidegger com fidelidade etimológica. Em suma, importa reter para o nosso propósito, a ideia de estar presente. Continuando a interrogar a etimologia, de acordo com estudo de José Enes (cf. *s.u.* Ser, in *Logos*, Lisboa, 1992, vol.4), a língua latina para formar os modos do pretérito e do particípio *futurus* informou-se na raiz indoeuropeia *bhu*, mais evidente nas formas da língua inglesa, *to be*, *being*, *been* e nas da língua alemã, *bin* e *bist*. Ora significam estas formas nascer, brotar, crescer, tornar-se, sentido este identificável no *feri* do ambiente natural, e no conceito grego *physis* que Aristóteles define como «a natureza primeira [...] a essência dos que têm, em si e enquanto tais, o princípio de movimento» (*Met.* V, 5, 1015a 14), o que, por sua vez, comunica com o que ficou dito para a primeira etimologia, *es*. Porém, para que o nosso raciocínio reúna todas as premissas necessárias para o nosso intento é necessário interrogar uma terceira raiz indoeuropeia, *wes* que o grego adoptou sob a forma (*F*)*astu* (ἄστυ), nome comum para um lugar de morada protegido por muralhas. Desta etimologia o que é relevante para a nossa intenção é o supletismo daí derivado que, a partir do séc. IV d.C. atribuiu ao verbo latino *Sedere*, estar sentado, a designação de *o simples estar num lugar* e até mesmo a acepção que conhecemos do seu composto *residere*, residir, facto muito significativo, pois este deslizou possibilitou a substituição de esse por *sedere* de onde, ocorrida a síncope e a crase, deriva o verbo ser, logo existir, estar. Porém, o entendimento de cópula favorecido pelo latim vulgar desviou as acepções existir e de estar. No entanto, um dos seus compostos, nomeadamente *existō*, redobro de *sto* cujo prefixo *ex* remete para um ponto de partida com movimento de baixo para cima. Por sua vez, *sisto* significa o processo de *stare*, ou seja erguer-se do solo e nele se firmar em posição erecta. Logo, *ek-istir* significa erguer-se afirmativamente, sendo simultaneamente um acto físico e intelectual, que acontece do momento perguntativo.

As suas últimas palavras, quase em silêncio, encaminham não para o silêncio, mas para o silenciamento que a sabedoria daquilo que consequências da interpenetração da *μοῖρα*, do *δαίμων*⁵⁰⁸, do *ἔτηος*⁵⁰⁹, da *ἀνάγκη* e da indiferença cósmica, impõem, pois, sendo todas as coisas uma, a sua tensão é desequilibrada. Não há muitas palavras em *King Priam*, apenas as suficientes para, no silenciamento por elas desencadeado, se perceber como a língua, lar de ser, diz a condição humana. São as já citadas notas finais da obra, inexpressão das anteriores maneiras de expressar o trilha do ciclo humano. Essas notas, defendemos, dizem a morte de Príamo com a mesma prestante economia que as palavras que comentam a morte de Lear. As lágrimas não são pela morte de Príamo, são, à semelhança das do bardo de Avon, por aquilo que ficou dito atrás. As palavras do compositor parecem confirmá-lo: *When the end of the tragic drama is reached, which is Priam's death at the altar as Troy burns, there is instantly no more music (only silence) because there are no more gestures. Except the gesture of ourselves in the audience – viz. The momentary musical expression of our inward tears*⁵¹⁰.

Não concordamos que a morte de Príamo constitua o ponto alto da ópera. Ao invés, destacamos os seguintes momentos. Em primeiro lugar, o que assinala a necessidade de deus. Em segundo lugar, o que constitui o perdão e o encontro com o outro («O Gods!», Acto III, cena ii; cena iii). À semelhança da tragédia grega, também *King Priam* termina com uma interrogação. No fim, as quase inaudíveis notas, eflúvios dos silêncios e das interrogações de Príamo, penetram o escuro para se misturarem com a audiência. Ficam criadas as condições para que cada geração de homens esculpa a sua silhueta trágica. Na imperfeição da temporalidade humana, a única certeza é a pergunta. *In my begining is my end. Now the light falls.*

Concluimos, notando que o silêncio em *King Priam*, salienta as expressões de violência e revela a ignorância como a outra face do conhecimento. Ao dispensar palavras, transcende a língua e encaminha o homem para a *ek-sistência*. Seguindo o pensamento de Tippet, para que a simpatia cósmica aconteça seria necessária uma existência universal, evangélica entre os homens, facto manifestado na quietude do gesto utópico serenamente entoado pelo deus da morte, no Acto III. Compreendemos a interpretação deste momento pela bibliografia crítica como lugar do inefável e único momento de descanso na ópera, porque aí expressa-se um desejo de universalidade⁵¹¹,

⁵⁰⁸ Empregamos o conceito no quadro do pensamento heraclítico, destino pessoal do homem, determinado pelo seu carácter (Cf. G.S.Kirk [et al.], *Os Filósofos Pré-Socráticos*, p.220, v. fr. 247; p.219).

⁵⁰⁹ Utilizamos o vocábulo na acepção aristotélica de carácter definido pelas acções.

⁵¹⁰ Cf. M. Tippet, "The Ressonance of Troy: Essays and Commentaries on *King Priam*", in M. Bowen (ed.), *Tippet on Music*, p. 211.

⁵¹¹ Cf. R. Wilhelm, *Confucius Confucionism*, Kegan Paul, 1931, cit por Tippet, "Contracting-In to Abundance", in *Moving Into Aquarius*, pp. 26-27: «The first issue, therefore, is to replace the values in oneself [...] It is a kind of waiting upon understanding and letting the values we really want to live through us. Yet it is also the exact opposite. For 'truth cannot make men great, but men make truth great. It is not truth that regulates the world, but man must take the place of truth; then the world will be regulated.' The first movement is a withdrawal to find our bearings [...] Thus we contract-in to the abundance of spirit. The second movement is to return with joy, bringing our sheaves with us. [...] If the ideas of taste we have are true ones, then they will operate as *λόγοι σπερμάτικοι* and begin to leaven the whole lump [...] It can be spoken the other way round. If our actions bring confusion and total war, then these are the things we desire».

uma presença ausente. Dito de outra maneira, a verdade entendida como sinceridade e afectividade não é algo que se encontre fora do homem, ao invés, germina de cultivo interior e só poderá acontecer quando esse desejo for universal e o homem agir de acordo com o mesmo. Escreve Tippett: «one of our troubles [as] we find it difficult to locate our spiritual treasure, because it does not come to us labelled “treasure”»⁵¹². Nesta afirmação compreende-se a função dos silêncios na ópera como escuta para encontrar esse ‘tesouro’ que, ao ser encontrado, desencadeia o que o autor comenta da seguinte maneira: «some experience of release: something which can bring the outer and the inner together again».

⁵¹² Cf. M. Tippett, "A Composer's Point of View", in M. Bowen (ed.), *Tippett On Music*, p. 5.

Conclusão

Ao longo do nosso estudo fomos chegando a algumas conclusões. É agora altura de sintetizar o fundamental do que ficou dito.

A primeira parte do nosso estudo incide sobre a importância da tradição como exemplo para a compreensão e para a formação do presente. Neste sentido, revisitámos a *Ilíada* e interrogámos a tragédia, sustentando a nossa argumentação na ética aristotélica, particularmente, nas noções de catarse e de piedade.

Em vista do que ficou dito, *King Priam* é uma obra tradicional porque se inventa na lição grega da espera, da escuta e do confronto. A *Ilíada* e a tragédia são exemplo para esta ópera porque comunicam universais da condição humana. Os restantes autores que revisitámos são exemplo para *King Priam* na medida em que confirmaram ideias que o compositor já formara, como é o caso de Goldmann, inspiraram técnicas, como Brecht e despertaram ideias para comunicar a pluralidade existente no homem, como foi o caso de Shakespeare.

Neste sentido, salientámos a permanência do sentido épico perante a vida, do despertar para o outro e da visão prismática da vida, lições aprendidas no poema de Homero e que aparecem em *King Priam* com o rosto da dedicação, da imparcialidade e da compaixão.

O dionisíaco é também um aspecto importante desta ópera, onde aparece na sua dimensão brutal e cruel expressando o respeito pelo natural, e pela sinceridade, guardando, mediante esta fidelidade, o sentido de sacralidade do modelo grego. Páris e Helena são os caracteres que mais evidentemente representam o dionisíaco. Musicalmente, ao primeiro encontra-se associada a escala Lídia, herdada dos cantos órficos, e à segunda está associada uma linguagem cuja notação formal não tem nome.

King Priam herdou da tragédia categorias universais, particularizadas na ópera mediante a insistência no paradoxo entre destino, liberdade e conhecimento como desencadeadores de uma acção para um determinado fim. Igualmente, ignorância e conhecimento são coincidentes, sendo a culpa a máscara da responsabilidade individual. Neste universo, o conflito é o tormento inerente ao homem, sempre obrigado a agir. A visão trágica de *King Priam* completa-se com a necessidade de uma compreensão profunda aliada a um sentido de compaixão, entendido ética e afectivamente, de acordo com a leitura dos conceitos aristotélicos de *eleos* e de *catharsis*. O confronto e o diálogo são processos necessários e suficientes para chegar a tal entendimento.

Estas categorias identificam-se musicalmente pela utilização da escala politónica, por gestos musicais que isolam e criam a identidade dos caracteres, por amplitudes sonoras opostas e pela predominância de canto declamado. Todos estes elementos criam um discurso fragmentário, expressivo da solidão do homem. O facto de a guerra possuir um tema único, unifica aquele discurso, envolvendo todos em sofrimento.

No que diz respeito à segunda parte, salientamos que tudo ou quase tudo tem, em *King Priam*, uma leitura dual, reflectindo o entendimento que o compositor tem da vida. Dos aspectos estudados, destacamos o amor e o perdão como opostos do impulso para dominar.

Como constatámos, o herói trágico de Tippett percorre um caminho grego, ou seja, o seu sentir gera curiosidade e esta desencadeia a atitude inquiridora, conduzindo-o à demanda da sua verdade (ἀλήθεια), aprendida do confronto e da alegria trágica. Para esta vivência são importantes a aceitação e o perdão. O silêncio tem o papel de catalisador deste processo, não se identificando nem com o inefável, nem com a abstracção e a experimentação que orientou alguma da composição musical contemporânea desta ópera.

Entendemos que *King Priam* expressa o encontro harmonioso entre tragédia, sentido épico da vida e fé. Aqui definem-se os contornos das silhuetas trágicas desta ópera. Tippett rejeita uma explicação teológica, contudo cremos que esta se encontra expressa no desejo de a música unificar a fragmentação do homem. Por outras palavras, Príamo caracteriza-se pela devoção, porque pergunta e perguntar é ter devoção pelo pensamento. A preocupação introspectiva, que também o caracteriza, tem como resultado uma compreensão profunda em que o homem, na ausência de Deus, quer e deseja Deus como elemento religador da sua fragmentação. Neste entendimento, gera-se aceitação e perdão.

Gostaríamos ainda de sublinhar que o todo que faz desta obra uma ópera confirma a nossa argumentação, pois ao reunir acção, vozes e música, mimetizando a vida, fá-la acontecer directamente, mediante a música, permitindo uma leitura de acordo com a informação de quem a escuta. A obra ultrapassa a finitude do autor e das sucessivas gerações. Perante estes factos, a ópera é o canto de amor e de morte, individual e colectivo, que perdura, sendo, por isso, maior do que a vida.

Por essa razão e com a intenção de espelhar a ideia de ciclo, fundamental em *King Priam*, optámos por sintetizar no fim desta conclusão as palavras introdutórias deste trabalho. Aquela ideia é demonstrada na estrutura circular da ópera quer em termos textuais, quer em termos musicais, onde é dita com um tema único. Esta característica está presente nas muitas repetições ocorridas na obra, que também cumprem a função de reiterar o pensamento do compositor relativamente ao eterno retorno, i.é, que tudo retorna, mas nesse retorno surge sempre algo novo. O nosso estudo, cremos, demonstra-o mediante a auscultação que fizemos ao texto, no sentido de encontrar a matéria diversa que o compõe.

King Priam afirma veementemente a necessidade de errar, num mundo obececado pela segurança. Morrer, em *King Priam*, torna-se sinónimo de amar.

Concluimos com a convicção de que a tragédia é não só viável, mas também imprescindível, ontem, hoje, sempre. Príamo morreu e os que vivem são dessa morte responsáveis.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Primária

AESCHYLUS, *Prometheus*, ed. Martin West, Stutgardiae, Lipsiae, Teubner, 1992 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana. Trad. *Prometeu Agrilhoado*, trad., pref. e notas de Ana Paula Quintela Ferreira Sottomayor, Coimbra, Atlântida, 1967).

ARISTÓTELES, *Poética*, trad. Ana M. Valente, Lisboa, Gulbenkian, 2011.

ARISTÓTELES, *De l'ame, De anima*, trad. nouvelle et notes J. Tricot, Paris, Vrin, 1972, (Bibl. des textes philosophiques).

ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, trad. A. Caeiro, Lisboa, Quetzal, 2004.

EURÍPIDE, *Hécube*, trad. Louis Méridier, in, *Hyppolite, Andromaque, Hécube*, texte établi et traduit par L. Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1965.

EURÍPIDES, *Alceste*, introdução, tradução e notas N. Simões Rodrigues, in *Eurípides: Tragédias*, introd. trad. e notas Carmen Leal de Sousa, N. Simões Rodrigues [et. Al.], Lisboa, FLUC, INCM, 2009

EURÍPIDES, *Andrómaca*, introdução, tradução e notas José Ribeiro Ferreira, Coimbra, FLUC-CEC, 1971.

EURÍPIDES, *As Troianas*, introdução, tradução e notas Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Edições 70, 1996.

EURÍPIDES, *As Bacantes*, introdução, tradução e notas Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Edições 70, 1992.

EURÍPIDES, *Hipólito*, introdução, tradução e notas Frederico Lourenço, Lisboa, Colibri, 1993.

HOMER, *Homeri Opera*, recognoverunt brevisque adnotatione critica instruxerunt D. B. Monro et Thomas Allen, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, Ed. tertia, Vol.1: Iliadis, libros I-XII continens, Vol.2: Iliadis, libros XIII-XXIV continens, imp. 1957-1959.

HOMER, *Homeri Opera*, recognoverunt brevisque adnotatione critica instruxerunt D. B. Monro et Thomas Allen, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, Ed. tertia, Vol.3: Odysseae, libros I-XII continens. Ed. altera, Vol.4: Odyssea, libros XIII-XXIV continens.

HOMERO, *Iliada*, introdução, tradução e notas Frederico Lourenço, Lisboa, Cotovia, 2005.

HOMERO, *Odisseia*, introdução, tradução e notas Frederico Lourenço, Lisboa, Cotovia, 2003.

SOPHOCLIS, *Antigone*, 3ª ed., ed. R. D. Dawe, Stutgardiae ; Lipsiae, Teubner, 1996 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana. Trad. *Antígona*, Maria Helena da Rocha Pereira, in SÓFOCLES, *Tragédias*, Pref. de Maria do Céu Fialho, Introd. e trad. do grego Maria Helena da Rocha Pereira, José Ribeiro Ferreira, Maria do Céu Fialho, Coimbra, Minerva, 2006).

SOPHOCLIS, *Elektra*, 3ª ed., ed. R. D. Dawe, Stutgardiae ; Lipsiae, Teubner, 1996 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana. Trad. *Electra*, Maria do Céu Fialho, in SÓFOCLES, *Tragédias*, Pref. de Maria do Céu Fialho, Introd. e trad. do grego Maria Helena da Rocha Pereira, José Ribeiro Ferreira, Maria do Céu Fialho, Coimbra, Minerva, 2006).

SOPHOCLIS, *Philoctetes*, 3ª ed., ed. R. D. Dawe, Stutgardiae ; Lipsiae, Teubner, 1996 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana. Trad. *Filoctetes*, José Ribeiro Ferreira, in SÓFOCLES, *Tragédias*, Pref. de Maria do Céu Fialho, Introd. e trad. do grego Maria Helena da Rocha Pereira, José Ribeiro Ferreira, Maria do Céu Fialho, Coimbra, Minerva, 2006).

SOPHOCLIS, *Oedipus Rex*, 3ª ed., ed. R. D. Dawe, Stutgardiae ; Lipsiae, Teubner, 1996 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana. Trad. *Rei Édipo*, Maria do Céu Fialho, in SÓFOCLES, *Tragédias*, Pref. de Maria do Céu Fialho, Introd. e trad. do grego Maria Helena da Rocha Pereira, José Ribeiro Ferreira, Maria do Céu Fialho, Coimbra, Minerva, 2006).

TIPPETT, M., "Art and Man", *The Musical Times*, vol.121, nº 1645, Mar., 1980, p.175, também ed. em M. (ed.), *Music of the Angels*, London, Eulenberg Books, 1980, pp.28-34.

TIPPETT, M., *King Priam*, libretto, in JOHN., N.(ed.), *The Operas of Michael Tippett*, London, John Calder, 1985.

TIPPETT, M., "King Priam: Some Questions Answered", *Opera*, nº13, [London], May, 1962, pp. 29-32.

TIPPETT, M., "A Composer's Point of View" in BOWEN, M. (ed.), *Tippett on Music*, Oxford, Clarendon Press, 2007

- TIPPETT, M., "Love in Opera", in BOWEN, M. (ed.), *Music of the Angels*, London, Eulenburg Books, 1980.
- TIPPETT, M., *Moving Into Aquarius*, ed. M. Bowen, London, Kegan and Paul, 1974 (1^a ed. 1959).
- TIPPETT, M., *Music of the Angels*, ed. M. Bowen, London, Eulenburg Books, 1980.
- TIPPETT, M., "Reflections on the First Production" [PDF cedido pela Schott Music].
- TIPPETT, M., "The Birth of an Opera", in *Moving into Aquarius*, pp. 50-66.
- TIPPETT, M., "The Resonance of Troy", in BOWEN, M. (ed.), *Tippett on Music*, Oxford, University Press, 2007, pp. 210-219.
- TIPPETT, M., "The Relation of Autobiographical Experience to the Created Work of Art", in ROBINSON, S. (Ed.), *Michael Tippett: Music and Literature*, London, Ashgate, 2002, pp. 20-34.
- TIPPETT, M., *Those Twentieth Century Blues: an Autobiography*, London, Hutchinson, 1991.
- TIPPETT, M., *Tippett on Music*, ed. Meirion Bowen, Oxford, University Press, 2007.
- TIPPETT, M., "Too Many Choices", in BOWEN, M. (ed.), *Tippett on Music*, in BOWEN, M. (ed.), *Tippett on Music*, Oxford, University Press, 2007.

Bibliografia Auxiliar

- ANTUNES, M., s.u., Eternidade, in *Logos: enciclopédia luso-brasileira de filosofia*, Lisboa, 1989, Vol.1.
- ALFORD, C.F., "Responsability Without Freedom: Must Antihumanism Be Inhumane?", *Theory and Society*, vol.21, n° 2, Apr, 1992, pp.157-181.
- ALFORD, C.F., "Greek Tragedy and Civilization: the Cultivation of Pity", in *Political research Quarterly*, vol.46, n2, Jun 1993, pp. 259-280.
- ARNOTT, P. D., "The Lost Dimension of Greek Tragedy", *Educational Theatre Journal*, vol.11, n°2, May 1959, pp. 99-102.
- BARRAULT, J.- L., "The Theatrical Phenomenon", *Educational Theatre Journal*, vol.17, n°2, May, 1965, pp.89-100.
- BARRAULT, J.- L., "The Rehearsal, the Performance", in *Yale French Studies*, n°5, The Modern Theatre and Its Background, 1950, pp.3-4.

- BARRAULT, J-L, *Cahiers de la Compagnie Madelaine renaud Jean-Louis Barrault: Connaissance de Paul Claudel*. troisième année, douzième cahier, Juilard 1955.
- BASSETT , S.E., "Three Threads of the Plot of the *Iliad*", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 53, 1922, pp.52-62.
- BLANC, M.F., *Metafísica do Tempo*, Lisboa, Instituto Piaget, 1999.
- BLONDELL, R., "'Bitch That I am': Self-Blame and Self-Assertion in the *Iliad*", *Transactions of the American Philological Association*, vol.140, n° 1, Spring 2010, pp.1-32.
- BLUNDELL, S., *Women in Ancient Greece*, London, British Museum Press, 1995.
- BORBA, T.; LOPES-GRAÇA, F., *Dicionário de Música: Ilustrado*, Lisboa, Cosmos, 1956.
- BOUCICAULT, D., "Opera", *The North American Review*, vol. 144, n° 365, Apr.1887, pp. 340-348.
- BOWEN, M., "Michael Tippett's *King Priam*: Genesis, Achievement and Interpretation", [documento electrónico], <URL: <http://www.m-bowen.com>>.
- BOWMAN, W. D., *Philosophical Perspectives on Music*, Oxford, University Press, 1998.
- BUCHT, B. K., [To Choose a Classical Theme for a Modern Opera], *Opera*, August, 1962.
- BURROWS, D., "Singing and Speaking", *Perspectives of New Music*, vol.17, n°2, Spring-Summer 1979, pp.25-27.
- CHIODO, S., "Rappresentare un Assoluto", Alessandro Costazza (a cura di), *La Filosofia a Teatro*, Milano, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, Milano 22-24 Aprile, 2009. Milano, Cisalpino, 2010, pp.455-467.
- CLARKE, D. (ed.), *Tippett Studies*, Cambridge, University Press, 1998.
- CLARKE, D. "Visionary Images: David Clarke Examines Tippett's Transcendental Aspirations", *The Musical Times*, vol.136, n°1823, Jan. 1995, pp.16-21.
- CLARKE, D., "The Significance of the Concept 'Image' in Tippett's Musical Thought: a Perspective from Jung", *Journal of the Royal Music Association*.
- CLARKE, D., "Visionary Images: David Clarke Examines Tippett's Transcendental Aspirations", *The Musical Times*, vol.136, N1823, Jan 1995, pp.16-21.
- CLARKE, D., *The Music and Thought of Michael Tippett*, Cambridge, University Press, 2001.

- COVENT GARDEN OPERA, The, *Coventry Cathedral Festival: King Priam* [Programe], 25 May to 17 June, 1962.
- COOPER, M, "Britten, Tippett, Bliss", *Musical America*, 16 July, 1962.
- DAVIES, S., *Musical Meaning and Expression*, Ithaca; London, Cornell University Press, 1994.
- DRAPER, R.P. (Ed.), *Tragedy: Developments in Criticism*, London, Palgrave MacMillan, 1980.
- DUARTE, J. C., *s.u.*, Simpatia, in *Logos: enciclopédia luso-brasileira de filosofia*, Lisboa, 1991, Vol. 4.
- ELIOT, T.S., "Tradition and the Individual Talent", in *Selected Essays*, London, Faber & Faber, 1932, pp. -22.
- ELIOT, T.S., *The Wasteland and Other Poems*, London, Faber & Faber, 1990.
- ELIOT, T.S., *Four Quartets*, London, Faber & Faber, 1970.
- EASTERLING, L.P., *Studies of Characterization in Euripides Medea, Elektra and Orestes*, Diss., Princeton, 1975.
- ENES, J., *s.u.*, Absoluto, in *Logos: enciclopédia luso-brasileira de filosofia*, Lisboa, 1989, Vol.1.
- ENES, J., *s.u.*, Abertura in *Logos: enciclopédia luso-brasileira de filosofia*, Lisboa, 1989, Vol.1.
- ENES, J., *s.u.*, Ser, in *Logos: enciclopédia luso-brasileira de filosofia*, Lisboa, 1992, vol.4.
- EWAN, M., *Opera from the Classics: Studies in the Poetics of Appropriation*, [England], Ashgate, 2007.
- FEUERBACH, L., *Ludwig Feuerbach: Filosofia da Sensibilidade: Escritos (1839-1846)*, Trad. Adriana Veríssimo Serrão, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2005.
- FISHER, W., "What is Music?", *The Musical Quarterly*, vol.15, nº3, Jul.1929, pp.360-70.
- GAFFIOT, F., *Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 1986.
- GLOAG, K., "Tippett's Operatic World", in K. Gloag e N. Jones (eds.), *The Cambridge Companion to Michael Tippett*, Cambridge, University Press, 2013, pp.229-263.
- GLOAG, K., *Tippett: A Child of Our Time*, Cambridge, University Press, 1999.
- GOLDMAN, A., "The Value of Music", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.50, nº1, Winter, 1992, pp.35-44.

- GOLDMANN, L., *Le Dieu Caché*, Paris, Gallimard, 1959.
- GOÑI, C. ZUBIETA, *Alma Femenina*, Madrid, Espasa, 2005
- GOODWIN, N., "Tippett's Troy Epic Needs Subtlety", *The Daily Express*, [London, S.d.].
- GRIFFIN, J., *Homer on Life and Death*, Oxford, Oxford University, 1980.
- HALBREICH, H., "Know Yourself: Acknowledge the World", *Michael Tippett: the Operas*, [S.l.]: Schott, 1997.
- HALL, E., *Greek Tragedy: Suffering Under the Sun*, Oxford, Oxford University, 2010.
- HALL, E.; MCINTOSH, F. [et al.], (eds.), *Dionisus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millenium*, Oxford, Oxford University, [2005].
- HASKINS, B., "King Priam: Review", *Notes*, vol.65, number 3, March 2009, pp.561-562.
- HATHORN, R.Y., *Tragedy, Myth, and Mystery*, Bloomington, London, Indiana University Press, 1962.
- HAYCS, M., "Tippett: The Composer and His Music by I KEMP: Book Review", *Tempo*, New series, n°152, Mar 1985, pp. 33-35.
- HEBERLE, J.P., *Michael Tippett ou L'Expression de la Dualité et en Mots et Notes*, L'Harmmatran, 2006.
- HEPWORTH, B., [I First Got to Know Michael Tippett], in I. Kemp (ed.), *Michael Tippett: a Symposium on His Sixtieth Birthday*, pp. 58-59.
- JAEGER, W., *Paideia: a Formação do Homem Grego*, trad. A. M. Parreira, São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- JUST, R., *Women in Athenian Law and Life*, London, New York, Routedge, 1991.
- KEMP, I. (Ed.), *Michael Tippett: A Symposium of His Sixtieth Birthday*, London, Faber & Faber, 1965.
- KENNEDY, M., (ed.), *Oxford Music Dictionary*, Oxford, Oxford University, 1997.
- King Priam [recurso electrónico]*, music and libretto by Michael Tippett; Kent opera chorus and orchestra conducted by Roger Norrington, produced by Nicholas Hynter, directed for TV by Robin Lough, Halle, Arthaus Musik, 1985, 1 (DVD VIDEO) (ca. 138 min).
- KIVY, P., "Speech, Song and the Transparency of Medium: A Note on Operatic Metaphysics", *The Journal of Aesthetics and Art criticism*, vol. 52, n° 1, The Philosophy of Music, Winter, 1994, pp.63-68.
- KIVY, P., *Sounding Off*, Oxford, OUP, 2012.

- KNIGHT, R.C. (ed.), *Racine*, [London], Macmillan, cop. 1969.
- LAST, R., "So Exciting and in a Soup Plate", *The Daily Herald*, [London, 28 May, 1962].
- LEFKOWITZ, M.R., *Women in Greek Myth*, London, Duckworth, 2007.
- LOSSEFF, N., "Silent Music and the Eternal Silence", in N. Losseff, J.Doctor (ed.), *Silence, Music: Silent Music*, London, Ashgate, 2007.
- MATTHEWS, D., *Michael Tippett: an Introductory Study*, London, Faber &Faber, 1980.
- METZER, D., "Modern Silence", *The Journal of Musicology*, vol.23, nº3, Summer, 2006, pp.331-374.
- MILNER, A., "The Music of Michael Tippett", *The Musical Quarterly*, vol.50, nº4, October 1964, pp. 423-438.
- MORRA I., *Twentieth Century British Authors and the Rise of Opera in Britain*, [England], Ashgate, 2007.
- NIETZSCHE, F., *Die Geburt der Tragödie: der griechische Staat*, Stuttgart, Kröner, [1964] (*O Nascimento da Tragédia ou o Mundo Grego e Pessimismo*, trad. Teresa R. Cadete, Lisboa, Relógio d'Água, 1997).
- NILSSON, M. Persson, *Greek Piety*, trad. Herbert. J. Rose, New York, The Norton Library, 1969.
- P.A., "Michael Tippett's New Opera", *Musical Times*, London, July 1962.
- OCHS, E.; CAPPS L., "Narrating the Self", *Annual Review of Anthropology*, vol. 25, 1996, pp.19-43.
- OLIVEIRA MARQUES, H. de, *Dicionário de Termos Musicais, português, francês, italiano. Inglês e alemão*. Lisboa, Imprensa Universitária; Estampa, 1986.
- OXFORD LATIN DICTIONARY, ed. by P.G.W. Glare, 2nd ed., Oxford, Clarendon Press, 1968.
- PARKER, R. (ed.) *The Oxford Illustrated History of Opera*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- PERRY, B. E., "The Early Greek Capacity for Viewing Things Separatly", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 67, 1937, pp.403-427.
- PIRES, C., *s.u.*, Acto, in *Logos: enciclopédia luso-brasileira de filosofia*, Lisboa, 1989, Vol. 1.
- PIRES, C., *s.u.*, Indivíduo, in *Logos: enciclopédia luso-brasileira de filosofia*, Lisboa, 1989, Vol. 2.

- POLLARD, R., *From Ancient Epic to Twentieth-Century Opera: the Reinvention of Greek Tragedy in Tippett's King Priam*, Newcastle, Submitted in fulfilment of the Degree of Master of Letters, University of Newcastle Upon Tyne, 1995.
- POOLE, A., *Tragedy: a Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University, 2005.
- PORTER, A., "Coventry Theatre: *King Priam*: Review", *The Financial Times*, [London, s.d.].
- PORTER, A., "Michael Tippett's New Opera", *The Musical Times*, Vol.13, n° 1433, Julho 1962, pp. 469-470.
- PUFFET, D., "Tippett and the Retreat from Mythology", *The Musical Times*, vol.136, n° 1823 (Jan. 1995), pp. 6-14.
- RACINE, *Andromaque: Tragédie*, préf. d'Anne Delbée, commentaires et notes Patrick Dandrey, [Paris], Libr. Générale Française, 1986.
- RACINE, *Britannicus: Tragédie*, préf. de Guy Dumur, commentaires et notes d'Alain Viala, [Paris]: Le Livre de Poche, 1986.
- RACINE, *Phèdre: Tragédie*, préf., commentaires et notes Alain Viala, [Paris: Libr. Générale Française, 1999].
- REID, C., "*King Priam*: in Coventry Theatre", *The Daily Mail*, [London, 28 May, 1962].
- ROBINSON, S. (ed.), *Michael Tippett: Music and Literature*, London, Ashgate, 2002.
- ROHOU, J., *Avez-Vous Lu Racine? Mise au Point Polémique*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- ROSSELLI, J. "Opera as a Social Occasion", *The Oxford Illustrated History of Opera*, Oxford, OUP, 2007, pp. 450-482.
- SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove dictionary of opera*. [Oxford], Oxford University, 1992, 4 vol.
- SCOTT, J.A., "The Choice of Paris", *The Classical Journal*, vol.14, n°5, Feb. 1919, pp.326-330.
- SANTO AGOSTINHO, *Confissões*, ed. bilingue, trad. Arnaldo do Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel, introd. Manuel B. da Costa Freitas, Lisboa, INCM, 2000.
- SHAKESPEARE, W., *The Complete Works of William Shakespeare*, London: Spring Books, 1970 (1ªed.1958).
- SHAKESPEARE, W., *Hamlet*, ed. lit. H Jenkins, London, Routledge, 1990.
- SHAKESPEARE, W., *King Lear*, London, Penguin Books, 1994.

- SERRA, J. P., *Aspectos do Dionisismo na Literatura Grega*, Lisboa, [s.n.], 1989. Tese de mestrado em Literaturas Clássicas apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1989.
- SERRA, J. P., "Pedagogia e Exemplo na Historiografia Grega", in *Euphrosyne: Revista de Filologia Clássica*, Nova Série, vol. XIV, INIC, CEC, 1986, pp.53-76.
- SERRA, J. P., *Pensar o Trágico*, Lisboa, Gulbenkian, 2006.
- SNELL, B., *The Discovery of the Mind the Greek origins of European Thought*, translated by T. G. Rosenmeyer, Oxford, Basil Blackwell, 1953.
- STADLEN, P., "King Priam Superb at Garden", *Daily Telegraph*, 6 June, 1962.
- STANISLAVSKY, C., *An Actor Prepares*, New York, Routledge, 1964.
- STEINER, G., "Tragedy Reconsidered", *New Literary History*, nº35, 2004, pp.1-15
- THEIL, G. (comp.), *Michael Tippett: A Bio-Bibliography*, London, Greenwood Press, 1989.
- THOMAS, C., "Tragedy and the Enjoyment of it", *The Monist*, vol.24, nº3, July, 1914, pp.321-332.
- THOMAS, C., "Tragedy and the Enjoyment of it", *The Monist*, vol.24, nº3, July, 1914, pp. 321-332.
- THOMSON, P.; SACKS, Glendyr (Eds.), *The Cambridge Companion to Brecht*, Cambridge, University Press, 1994.
- VENN, E., "Words and Music", in GLOAG, K., JONES, N, (eds.), *The Cambridge Companion to Michael Tippett*, Cambridge, University Press, 2013, pp. 264-285.
- VERNANT, J-P, VIDAL-NAQUET, P. "O Sujeito Trágico: Historicidade e Transistoricidade", in *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, [São Paulo], Perspectiva, [1999].
- WADE, J., "Britten: Tippett: Bliss", *The Musical America*, [EUA, 16 July, 1962].
- WAGNER, R., *A Obra de Arte do Futuro (1849)*, Trad. José M. Justo, Lisboa, Antígona, 2003.
- WEIL, S., *Intimations of Christianity Among the Ancient Greeks*, London, Routledge, 1987.
- WHITE, E.W., *Tippett and His Operas*, London, Barrie & Jenkins, 1979.
- WHITTALL, A., *The Music of Britten and Tippett: Studies in Themes and Techniques*, Cambridge, University Press, 1982.